SĂ ÎNŢELEGEM

1701

SĂ RECUNOAŞ

EDITURA MERIDIANE

1905-1945 ARTA MODERNĂ

Edina BERNARD

LAROUSSE

EDITURA MERIDIANE

ARTA MODERNĂ
1905-1945

Prima jumătate a secolului al XX-lea este marcată de transformări profunde – dezvoltarea tehnicilor industriale şi comunicaţionale, războaiele mondiale, revoluţiile ştiinţifice, energia atomică, psihanaliza – care zguduie certitudinile şi valorile secolelor precedente.

Artiştii nu se mai mulţumesc să oglindească crizele şi revoluţiile epocii lor, ci le anticipează, şi le asumă prin punerea în discuţie a normelor redării figurative – atât în ceea ce priveşte culoarea, cât şi forma. Această restructurare duce la apariţia unor multiple mişcări estetice. Fulgurante, adesea efemere, ele adaptează valorile artei la realitate şi pun bazele tendinţelor artistice pe care le cunoaştem astăzi.

Arta modernă analizează mişcările cele mai cunoscute din pictură, sculptură şi arhitectură – fovismul, cubismul, expresionismul, abstracţionismul, futurismul, suprarealismul, constructivismul –, dar şi tendinţele de o mai mică amploare din epocă, precum realismul magic sau Noua Obiectivitate.

Medalioanele biografice şi legendele lucrărilor evidenţiază originalitatea marilor personalităţi – Picasso, Kandinsky, Matisse – ale căror căutări vor exercita o influenţă fundamentală asupra artei celei de-a doua jumătăţi a secolului al XX-lea.

Colecţia SĂ ÎNŢELEGEM / SĂ RECUNOAŞTEM oferă cititorilor o modalitate simplă şi accesibilă de a căpăta cunoştinţele absolut necesare înţelegerii artei, literaturii şi civilizaţiilor.

ISBN 973-33-0438-7

LAROUSSE

V13

AUTORUL

Edina Bernard, istoric de artă contemporană, este autorul lucrării *Hauts Lieux de l'art moderne en France* (Bordas, 1991). A colaborat la ediţia din 1994 a dicţionarului *Le Petit Robert*, la *Dictionnaire universel des noms propres*, ca şi la mai multe cataloage, printre care Salvador Dalí, *Rétrospective 1920-1980*. A publicat, de asemenea, numeroase articole în reviste de specialitate din domeniul artei şi arhitecturii.

Ilustraţiile copertei, de sus în jos:

Pablo Picasso, *Domnişoarele din Avignon*, 1907 (MOMA, New York).
Foto © Giraudon. © Succession Picasso 1999/T.

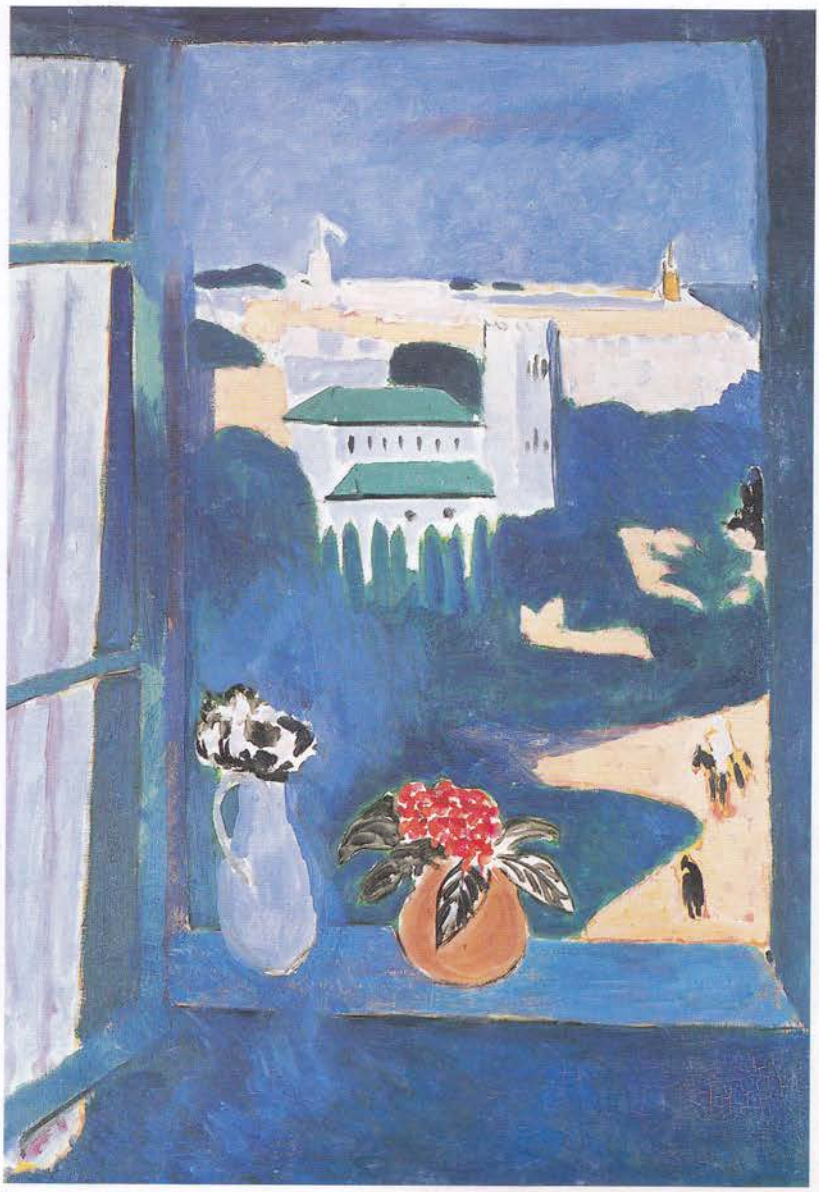
Wassily Kandinsky, *Schiţa 2 pentru compoziţia VII*, nr. 182, 1913
(Städtische Galerie im Lenbachhaus, München).
Foto © Joachim Blauel. © ADAGP, Paris 1999/T.

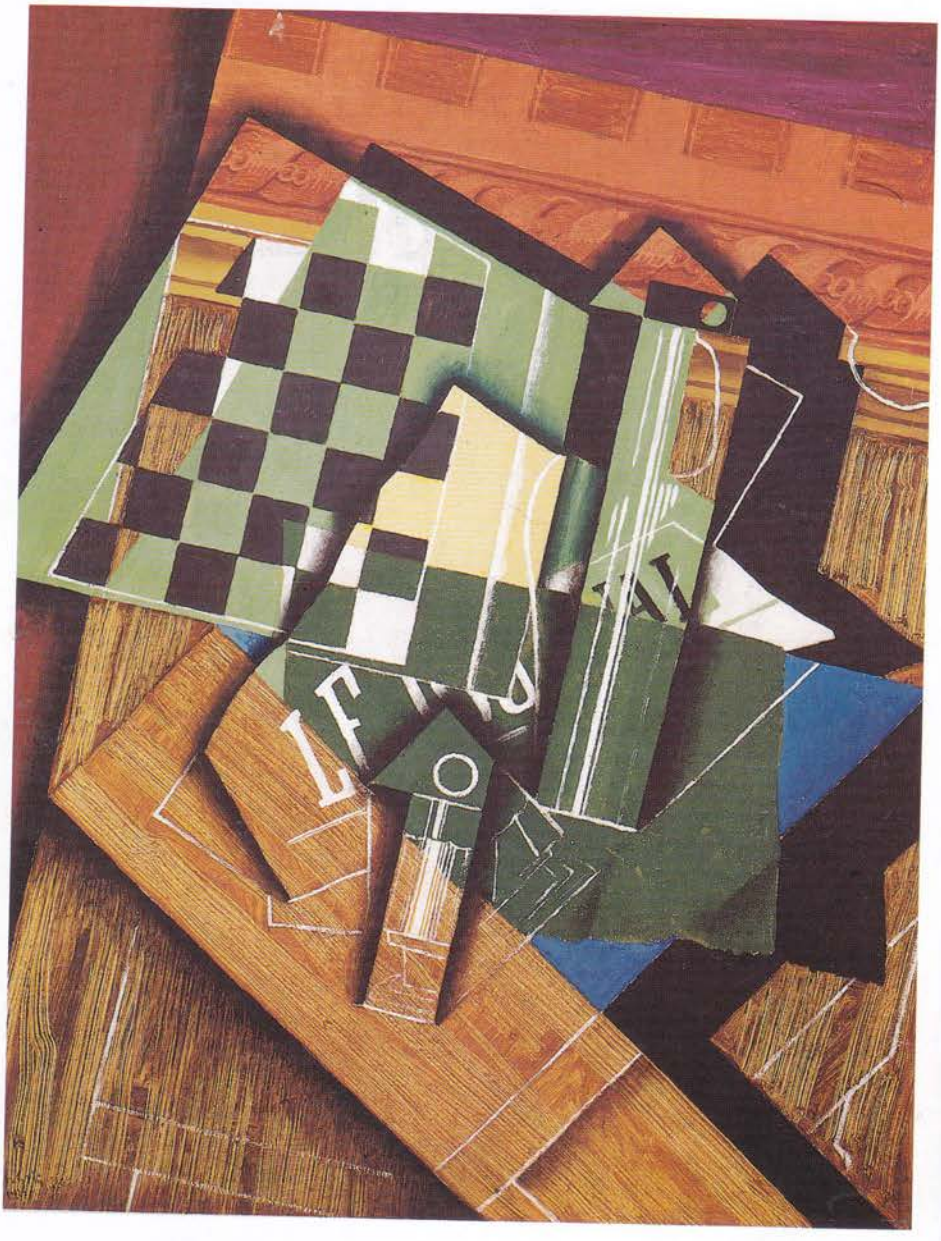
Franz Marc, *Căluţi galbeni*, 1912 (Staatsgalerie, Stuttgart).
Foto © AKG, Paris.

Constantin Brâncuşi, *Măiastra*, 1912 (Tate Gallery, Londra).
Foto © Tate Gallery. © ADAGP, Paris 1999.

Biblioteca Universității de Arte
"George Enescu" Iași
C0010324

1905-1945 ARTA MODERNĂ





EDITURA MERIDIANE

1905-1945 ARTA MODERNĂ

Edina BERNARD

Traducere de
Livia SZÁSZ

BIBLIOTECA ... 112631

LAROUSSE

Responsabil de ediţie
Dominique Wahiche

Pentru ediţia franceză:
Redactor
Françoise Maitre

Cercetări iconografice
Valérie Vidal

Concepţie grafică
Gilles Vuillemard

Realizare grafică
Uli Meindl

Pentru prezenta ediţie:
Redactor
Elena Victoria Jiquidi

Tehnoredactare computerizată
Gheorghe Mihăiţă

Fotogravură: Maury, Malhesherbes
Tipărit în octombrie 2000
la Grafica Editoriale, Bologna (Italia)

© LAROUSSE BORDAS 1997
© LAROUSSE BORDAS / HER 1999

© EDITURA MERIDIANE 2000
pentru prezenta ediţie românească
ISBN 973-33-0438-7

Ilustraţii
Pagina 1:
Henri Matisse, *Vedere de la fereastră, Tanger*, 1912
(Muzeul Puşkin, Moscova)
Foto © Artephot / Plassart / T. © Succession H. Matisse

Pagina 2:
Juan Gris, *Joc de şah*, 1915
(The Art Institute, Chicago)
Foto © H. Josse © Photoeb / T. © ADAGP, Paris, 1999

Editorul îşi exprimă regretul de a nu fi putut obţine autorizaţia de reproducere a lucrărilor lui Robert şi Soniei Delaunay.

Orice reprezentare sau reproducere, integrală sau parţială, făcută fără consimţământul autorului, sau al deţinătorilor de drepturi, este ilicită.

Cuprins

INTRODUCERE 6

REVOLUŢIILE PRIN CULOARE 10
Postimpresionismul (p. 10), Pierre Bonnard: originalitatea unui stil (p. 12), fovismul (p. 14), expresionismul (p. 19), naivii (p. 25), Şcoala de la Paris (p. 28), către o evoluţie a formelor (p. 33).
• *Edvard Munch (p. 21)*

REVOLUŢIILE PRIN FORMĂ 37
Cubismul (p. 37), vorticismul (p. 50), futurismul (p. 51), avangarda rusă (p. 55)
• *Pablo Picasso (pp. 41-43)* • *Kazimir Malevici (p. 57)*

NAŞTEREA ABSTRACŢIONISMULUI 70
Der Blaue Reiter (p. 70), Bauhaus (p. 74), neoplasticismul (p. 77)
• *Wassily Kandinsky (p. 75)*

METAMORFOZELE INCONŞTIENTULUII 84
Dadaismul (p. 84), Merz (p. 87), suprarealismul (p. 90)
• *Giorgio De Chirico (p. 89)* • *René Magritte (p. 91)*
• *Salvador Dalí (pp. 96-97)*

UN „LABORATOR AL FORMELOR" 98
Abstracţionismul: permanenţă şi variaţii (p. 98), Stilul Internaţional (p. 107)
• *Henri Matisse (pp. 100-101)* • *Orfismul (p. 102)*
• *Fernand Léger (p. 104)*

CRIZA 114
Întoarcerea la ordine (p. 115), realismul magic (p. 120), Noua Obiectivitate (p. 122)
• America Latină (pp. 118-119)
• Doi pictori ai Noii Obiectivităţi (p. 127)

AL DOILEA RĂZBOI MONDIAL 129

CRONOLOGIE 135

INDICE 139

BIBLIOGRAFIE 142

DREPTURI FOTOGRAFICE 143

INTRODUCERE

Marile mişcări artistice de la începutul secolul al XX-lea s-au dezvoltat în principal în Europa, şi mai ales în Franţa, ţară creditoare de relativă prosperitate, a cărei monedă forte servea de referinţă pe piaţa internaţională. La Salonul de Toamnă din 1905, foviştii provoacă scandal, eliberând însă arta de convenţiile academice, iar Paul Cézanne moare în 1906, lăsând o moştenire care va fi fundamentală pentru secolul al XX-lea. O revoluţie estetică rupând cu ordinea clasică a secolelor precedente urmează să se producă; deja precedată de simbolism şi impresionism în execuţia formelor, ea îşi află originile în secolul al XVIII-lea, care introdusese sensibilitatea personală a artistului în geneza operei de artă.

Aceste transformări picturale – în special, punerea în discuţie a limitelor operei de artă – reflectă nesiguranţa socială, expansiunea demografică, revoluţiile ştiinţifice: teoria relativităţii prezentată de Einstein în 1905 – care modifică locul omului în univers şi percepţia timpului şi a spaţiului –, apoi, în anii '40, fizica nucleară aplicată. Filozofia lui Nietzsche, „intuiţiile" lui Bergson şi psihanaliza explorează noile sfere ale cunoaşterii.

Apariţia regimurilor marxiste, printre care cel al Uniunii Sovietice, confirmarea, la nivel colectiv, a ateismului existent deja la un stadiu individual în reprezentare încă din secolul al XVII-lea, precum şi dezvoltarea ideologiilor, fie de extremă dreaptă, fie de extremă stângă, înlătură reţinerea intelectualilor şi le solicită angajarea. Este încă epoca boemei şi a *spleen*-ului, înainte de proliferarea muzeelor, a instituţiilor culturale şi a valorizării comerciale excesive a operei de artă, care se vor produce în cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea.

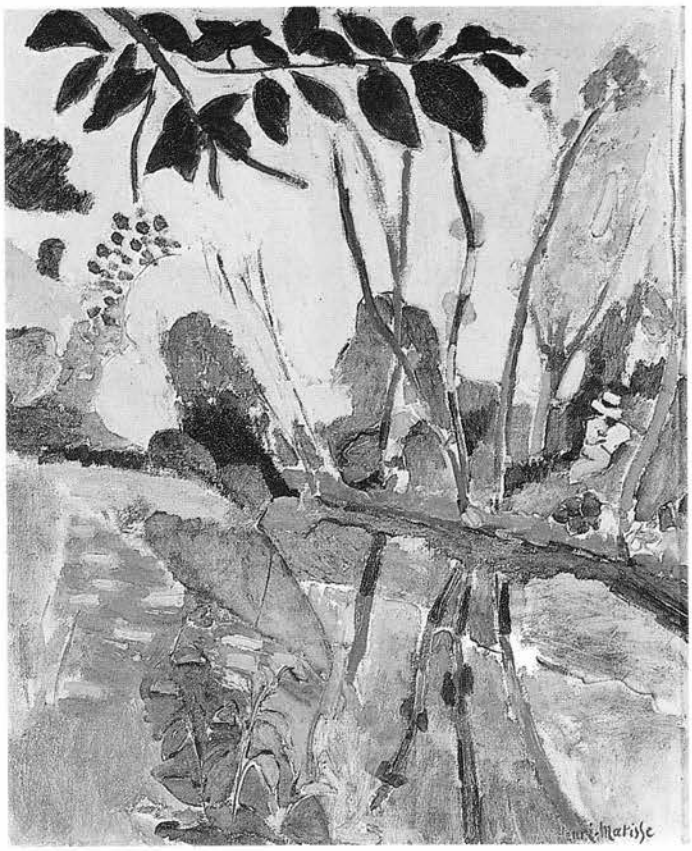
Apariţia artei industriale, a fotografiei, a cinematografului şi a televiziunii condamnă genuri cum ar fi portretul academic, al cărui ultim mare reprezentant a fost Ingres, şi provoacă o dezbatere despre subordonarea artei faţă de ştiinţă, sau despre rivalitatea dintre ele, şi o extindere a diferitelor discipline artistice; pictorii practică poezia, sculptura, teatrul şi chiar arhitectura, care devine arhitectură desenată. Imaginaţia lor este deopotrivă stimulată de dezvoltarea transporturilor, a aviaţiei, a telefonului, mijloace de comunicaţie care şterg aspectul traumatizant şi sordid al industrializării masive din secolul al XIX-lea.

Fragmentarea continuă şi fără precedent a şcolilor de pictură, identificate prin termeni terminaţi în „-ism", reflectă efervescenţa şi rigoarea diferitelor curente de gândire, care luptă împotriva insipidităţii, platitudinii artei academice şi decorative, fie prin exaltarea şi

Paul Cézanne, *Muntele Sainte-Victoire văzut dinspre Lauves,* 1902-1906 (Kunsthaus, Zürich). Prin această temă a muntelui Sainte-Victoire, de lângă Aix-en-Provence, temă reluată de mai multe ori, începând din 1885, Cézanne ajunge în 1906 la apogeul căutărilor sale în ceea ce privește reprezentarea peisajelor și a iluziei spațiale. Printr-un sistem complex de modulare a tușelor de culoare care tind să elimine conturul și tenta plată, și deci conturul ca atare al obiectelor, Cézanne definește fundamentele întregii arte moderne.

restructurarea planurilor şi culorilor, ca reacţie de supravieţuire, fie, dimpotrivă, prin descompunerea sau constrângerea formelor, într-o atitudine de deriziune sau de constatare a eşecului. Operele de artă subliniază sau ocultează semnele de ruptură într-o abordare fenomenologică sau existenţialistă a universului. Războaiele, ce devin, pentru prima dată în istorie, mondiale, şi Războiul din Spania, cărora artiştii le plătesc tributuri grele, creează traumatisme iremediabile şi o dihotomie în sensibilitatea autorilor lor. Această perioadă de emancipare şi efervescenţă, care va fi urmată de o perioadă de regres, este martoră la producerea unei evoluţii a moravurilor paralel cu revoluţiile estetice. Aceste răsturnări provoacă angajarea sau dezangajarea intelectualilor şi a artiştilor, dar totodată sporesc schimburile dintre Europa, Statele Unite şi America de Sud, însufleţind astfel noţiunea de conştiinţă colectivă. Expansionismul colonial operează o deplasare a intereselor culturale către Orientul Mijlociu, Africa, Extremul Orient: influenţa artei africane şi japoneze asupra artei occidentale va fi primordială.

Criza reprezentării, clişeu al artei secolului al XX-lea, îşi află originile în tentativa de rezolvare a contradicţiilor dintre impulsurile omului, puse în evidenţă de psihanaliză, şi o raţionalitate în care arta se complăcuse până la acea dată. Suprarealiştii aduc în scenă un om



Henri Matisse, *Malul,* 1907 (Kunstmuseum, Basel). Acest peisaj al lui Matisse este încă tributar fovismului prin exaltarea culorilor ce neagă tonul local şi prin mişcarea diagonalelor, accentuată de efectul de răsturnare a imaginilor în apă.

tributar instinctelor sale, şi nu numai principiilor. Ca şi poezia, arta abstractă se bazează pe un limbaj de semne care nu îşi găseşte echivalentul decât în anumite perioade ale preistoriei sau chiar în cele în care civilizaţia, ajunsă la limita investigaţiilor sale şi simţindu-se ameninţată, se protejează prin ermetism. Aceste speculaţii despre iraţional, despre necesitatea unei întoarceri la spiritul primitiv, dar şi despre rigoarea artei abstracte dovedesc că dezbaterea care opune idealismul naturalismului, explicită încă din Antichitate şi latentă din secolul al XVIII-lea, nu a fost total eliminată.

Deşi aparţinând secolului al XIX-lea prin coordonatele sale biografice (1839-1906), Paul Cézanne s-a aflat la originea uneia dintre cele mai mari revoluţii estetice ale secolului al XX-lea, atât în arta portretului, a naturii moarte, cât şi în cea a peisajului. El tratează pictura precum limbajul sau algebra, ca pe un domeniu de experimentare destinat să dea o nouă viziune asupra universului, contrară fixităţii viziunii clasicilor şi deja apropiată de concepţia pe care o va defini Einstein.

Treptat, Cézanne se eliberează de contur şi clarobscur, pentru a se devota creării unui „spaţiu al culorilor". El îşi însuşeşte lecţia lui Claude

Monet, lucrând cu Camille Pissarro la Auvers-sur-Oise în 1872 şi 1873. Dar respinge divizionismul, pentru a analiza masele, planurile, perspectiva printr-o reflectare abstractă şi nu doar prin supunerea faţă de tema tratată.

Luminii schimbătoare dinspre nord, el o preferă pe cea din sud, mai stabilă. Portretele hieratice ale soţiei sale – dintre care câteva aveau să necesite peste o sută de şedinţe de poză –, cele ale grădinarului Vallier – în număr de şase, de o mare calitate prin efectele de transparenţă apropiate de acuarelă – demonstrează o modificare a viziunii spectatorului prin descompunerea în faţete a formelor stabilite, însă contrar operelor cubiste, pe o structură subiacentă.

Răsturnând principiile perspectivei moştenite din secolul al XV-lea, Cézanne reia formula lui Maurice Denis a tabloului ca „suprafaţă plană acoperită de culori combinate într-o anumită ordine", dar îi dă o coerenţă profundă printr-un sistem complex de modulare a culorilor, mai apropiat de realitate, prin eliminarea conturului şi a tentei plate. Paul Gauguin îl admira pe Cézanne, în schimb acesta îl dispreţuia, declarând: „Gauguin nu era pictor, nu a făcut decât imagini chinezeşti". Cézanne îi reproşa lipsa de modulaţie a pânzelor, care îl obliga să juxtapună culorile în tente plate ample şi să contureze puternic figurile. În ceea ce priveşte problema profunzimii, el încearcă să găsească o soluţie prin trecerea de la un ton la altul; deschizând calea pictorilor contemporani, el se sprijină pe calităţile intrinsece ale materialului culoare. Pentru el, desenul şi forma sunt legate, culoarea determinând plenitudinea formei printr-o fuziune a funcţiilor formă-culoare şi frontieră, la care se adaugă cunoştinţele sale despre contrastul simultan. Putea astfel realiza relieful graţie unui joc foarte savant de frontiere dure şi blânde între tuşele de culoare; negând improvizaţia şi empirismul, el le substituie o sensibilitate hrănită de meditaţie.

La sfârşitul vieţii, Cézanne spunea că nu se află decât la începutul cercetărilor sale, sperând ca alţi pictori să îi urmeze demersul către un sistem de reprezentare în care puterea şi autenticitatea realităţii să fie transmise prin culoare. În ciuda expoziţiilor de la Ambroise Vollard, în 1895, şi de la Salonul de Toamnă, în 1904, el avea să trăiască într-o oarecare singurătate.

Dar retrospectiva de la Salonul de Toamnă din 1907 îi aduce un omagiu postum, iar avangardele epocii, foviştii, cubiştii, Henri Matisse, Pierre Bonnard, Kazimir Malevici îl iau rapid ca punct de referinţă; în a doua jumătate a secolului al XX-lea, majoritatea pictorilor abstracţi, printre care Josef Albers, au continuat cercetările începute de Cézanne, dovedind că nici până în ziua de azi lecţia sa nu a fost epuizată.

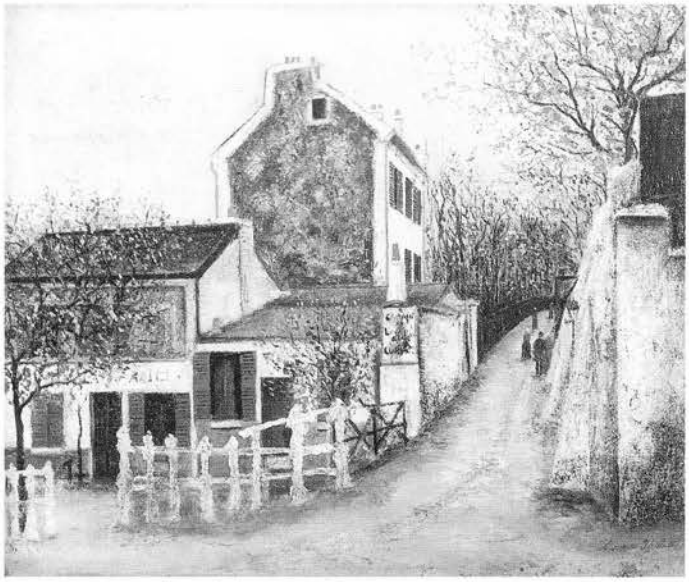
REVOLUŢIILE PRIN CULOARE

La începutul secolului al XX-lea, în Franţa, o generaţie de pictori şi sculptori cu individualităţi marcate realizează sinteza descoperirilor estetice ale secolului al XIX-lea şi, depăşindu-le prin opere de o mare profunzime, anunţă avangardele experimentale care se vor dezvolta ulterior. Îndrăznelile lor, deşi măsurate, şochează publicul Saloanelor epocii – autorităţile interzic accesul tinerelor fete la expoziţia lui Vallotton care are loc la Zürich în 1910 – şi vor fi imediat considerate clasice prin rupturile pe care le vor produce în sistemele de reprezentare. Pictorii Édouard Vuillard (1868-1940), Félix Vallotton (1865-1925), Louis Valtat (1868-1952), Paul Ranson (1864-1909), Pierre Bonnard, sculptorul Aristide Maillot s-au întâlnit la Academia Julian şi se identifică grupului de nabişti constituit în 1888 de Maurice Denis (1870-1943) şi Paul Sérusier (1865-1927), cu toate că ajung să evolueze rapid pe căi proprii.

Postimpresionismul

Încurajaţi de negustori de tablouri de geniu, precum Ambroise Vollard, şi de poeţii şi intelectualii pe care îi frecventează – Gide, Mallarmé, Léon Blum, Clémenceau şi, pentru Vallotton, Alfred Jarry, autorul

Félix Vallotton, *Casă şi stuţăriş*, 1921 (MNAM, C.G.-P., Paris) Realist la începutul creaţiei sale, Vallotton adoptă mai târziu principiile nabismului, pentru ca după 1918 să redevină iar realist. Forţa tablourilor sale rezidă în afirmarea autonomiei reprezentării prin reducerea subiectului la câteva planuri esenţiale şi la o gamă de culori sobre şi poetice. Vallotton va avea o mare influenţă asupra artiştilor de la Die Brücke.



Maurice Utrillo, *Cârciuma Iepurele Sprinten, (Le Lapin Agile)*,1910 (MNAM, C.G.-P., Paris).Acest tablou face parte din perioada albă a lui Utrillo. După obiceiul său, şi-a găsit sursa de inspiraţie într-unul dintre locurile sale de predilecţie, un cabaret de pe colina Montmartre numit altădată Cabaretul Asasinilor şi rebotezat cu un joc de cuvinte creat în onoarea caricaturistului André Gill: *„Là peint A. Gill"* („Acolo pictează A. Gill"). El demonstrează talentul lui Utrillo (a cărui întreagă viaţă a fost marcată de alcoolism) de a menţine o coeziune şi un echilibru în compoziţie, în ciuda îndrăznelii de a plasa clădirile cele mai înalte în planul depărtat, inversând astfel ordinea descrescătoare clasică. Tot la Iepurele Sprinten, scriitorul Roland Dorgelès a organizat cea mai mare farsă de artă modernă, cu măgarul lui Frédé, Aliboron, care a pictat cu coada o splendidă lucrare abstractă, *Apus de soare pe Adriatica*, expusă cu succes la Salonul Independenţilor din 1910, farsă ce se încadra în deriziunea generală la adresa artei moderne.

lui *Ubu rege* –, ei vor asigura, până după Primul Război Mondial, o continuitate de stil prin respectul faţă de anumite valori estetice în ciuda acuităţii vederilor lor, violenţelor istoriei şi fracţionării continue a mişcărilor picturale.

Termenul *nabi*, care înseamnă „profet" în ebraică, le-a fost atribuit de poetul Henri Cazalis, căci, refuzând academismul, naturalismul, verismul plat al impresionismului şi poantilismului, ei dezvăluie un adevăr situat dincolo de simpla percepţie optică a realului. Din lecţia lui Sérusier şi Maurice Denis, ei înşişi inspiraţi de Van Gogh, de Şcoala de la Pont-Aven şi Paul Gauguin, nabiştii reţin tratarea suprafeţei tabloului în tente plate de culori pure, suprimarea perspectivei şi necesitatea de a da frâu liber senzaţiilor în elaborarea artei lor. Ei aderă la declaraţiile lui Maurice Denis (articolul din august 1890): „A-ţi aminti că un tablou este în primul rând o suprafaţă plană acoperită de culori combinate într-o anumită ordine" şi la cele ale lui Jan Verkade, discipol al lui Gauguin: „Jos cu perspectiva. Zidul trebuie să rămână suprafaţă, nu trebuie să fie străpuns de reprezentarea de orizonturi infinite".

Vuillard, Vallotton şi, mai ales, Bonnard realizează o reinterpretare stilistică a tablourilor lui Van Gogh şi a pictorilor Şcolii de la Pont-Aven, ale căror referinţe mistice şi hedoniste le suprimă, şi integrează în sistemul lor formal problematica artei tradiţionale japoneze, ce respinge iluzia aparenţelor.

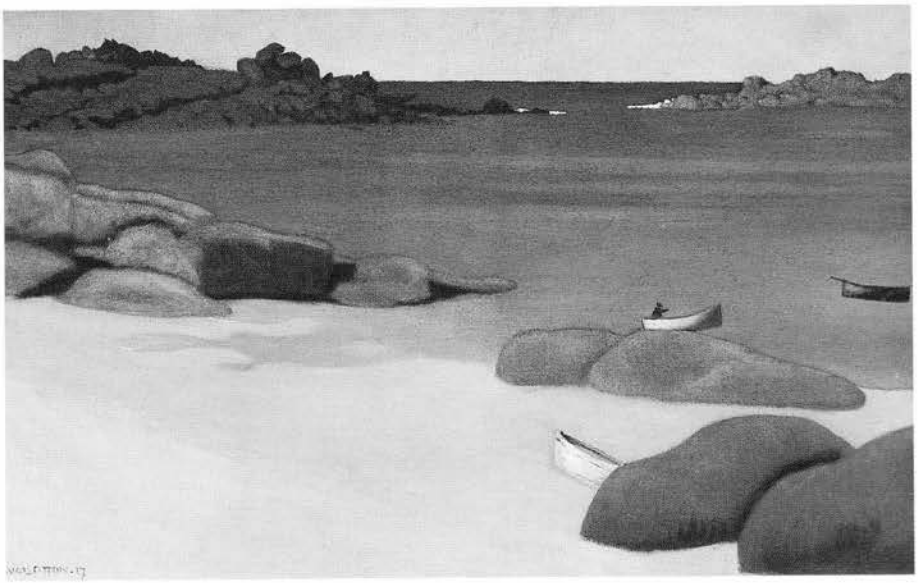
Primul Război Mondial le stăvileşte elanul cercetărilor. Începând cu 1918, Vuillard se refugiază într-un anume academism, dar rămâne nedespărţit de prietenul său credincios, Bonnard. Valtat, după o perioadă fovistă,

se consacră, în sigurătate, picturii de natură moartă. Vallotton, plin de amărăciune, dezamăgit, trece prin mari dificultăţi şi aprofundează în ilustraţii nonconformiste denunţarea jocurilor puterii politice lansată de prietenul său Alfred Jarry. Continuă cu toate acestea să picteze şi peisaje riguroase care stau chezăşie pentru fidelitatea sa faţă de anumite valori cum ar fi echilibrul senzaţiilor. În ciuda izolării şi retragerii postimpresioniştilor din faţa mişcărilor de avangardă, caracterul novator al cercetărilor întreprinse de ei nu se va schimba: analizele lor, sincere şi profunde, asupra pornirilor omeneşti cele mai secrete îi vor influenţa pe Edvard Munch, pe expresionişti, pe pictorii Noii Obiectivităţi şi ai realismului magic, şi chiar şi pe suprarealişti. Avangarda rusă, precum şi toate mişcările derivate din abstracţionism vor relua înlănţuirea riguroasă şi abstractă a operelor lor, iar taşiştii anilor 1960, motivele decorurilor lor florale.

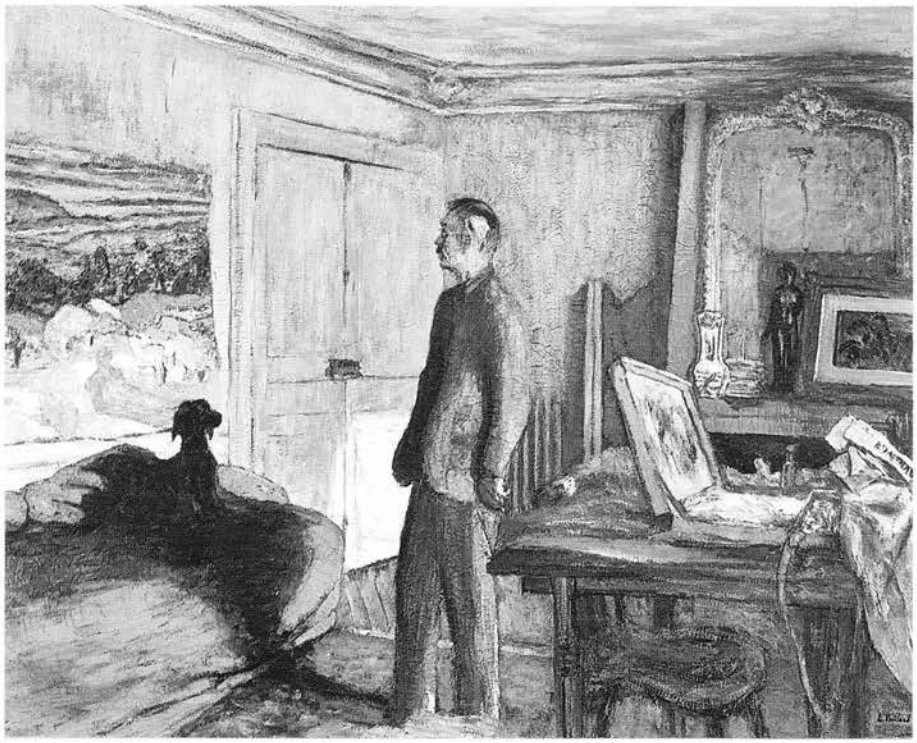
Printre pictorii care vor asigura o anumită permanenţă a clasicismului în propriul stil, cei mai însemnaţi sunt Albert Marquet (1875-1947), Raoul Dufy (1877-1953), André Dunoyer de Segonzac (1884-1974), Suzanne Valadon (1865-1938) şi Maurice Utrillo (1883-1955).

Pierre Bonnard: originalitatea unui stil

Viaţa şi opera lui Pierre Bonnard (1867-1947) oferă o aparenţă iluzorie de calm şi seninătate. În 1889 se alătură grupului de nabişti, ca apoi să se îndepărteze rapid de acesta. De asemenea, se eliberează de influenţa,



Felix Vallotton, *Radă la Trégastel*, 1917 (Lausanne, Donald Paul Vallotton, Galerie du Chêne).
În acest „paisaj compus", pictat în plin război, lipsit de orice urmă de viaţă umană sau animală, Vallotton, eliberat de stilul nabist, respinge iluzia naturalistă pentru a surprinde poezia, forţa proprii elementelor acestui univers breton. Admirator al artei construite a lui Poussin, el nu mai lucrează după un motiv, ci îşi pictează tablourile pornind de la schiţe. Aceste forme uşor apăsătoare lasă să transpară amărăciunea artistului, profund marcat de vizitele pe care le face pe front şi de spectacolul sărăciei populaţiei.



Édouard Vuillard, *Portretul lui Bonnard,* c. 1930-1935 (Musée du Petit Palais, Paris). Acest studiu pregătitor pentru portretul lui Bonnard, păstrat şi el la Petit Palais, dezvăluie gustul acestuia din urmă pentru interioare, precum şi prietenia strânsă care-i unea pe cei doi pictori. Vuillard l-a surprins cu subtilitate pe Bonnard în momentul când îşi examina cu o privire critică unul dintre tablourile prinse pe perete, şi nu expuse pe şevalet, după cum proceda de obicei, căci artistul îşi retuşa în permanenţă lucrările. Prezenţa atentă, nu lipistă de o nuanţă de umor, a căţelului său evocă dragostea pe care Bonnard o purta animalelor.

covârşitoare pentru el, a lui Gauguin, a impresioniştilor şi simboliştilor, pentru a-şi continua parcursul personal; cu toate acestea, va citi poemele simboliste ale lui Mallarmé toată viaţa.

Arta japoneză tradiţională, pe care a putut-o aprecia pentru prima dată în 1890 cu ocazia unei expoziţii de stampe la Şcoala de Arte Frumoase din Paris, rămâne, în componentele sale principale, punctul de referinţă faţă de care se va menţine cel mai fidel ataşat, ceea ce îi va aduce titlul, acordat de Maurice Denis, de „nabist foarte japonizat". Această influenţă este evidentă în alegerea propriilor teme – femeia, natura, florile, fructele, tot ceea ce este fragil, evanescent şi, de asemenea, etern –, dar mai ales în tratarea perspectivei, fondată pe teoria „dublului punct de vedere", adică o alternanţă de planuri orizontale şi verticale.

Bonnard îşi afirmă originalitata stilului încă din 1895 prin reflecţiile sale asupra teoriilor artei şi, în ciuda seducţiei evidente a culorilor şi a temelor, pictura sa trimite la domeniul cognitivului şi discursivului, fapt evident în *Efect de oglindă sau Tubul*, 1909 (col. particulară, Winterthur) sau în seria de autoportrete. Complexă, bogată în nuanţe şi contradicţii, ea suscită, sub aspecte înşelătoare de drăgălăşenie şi intimitate burgheză, o permanentă stare de veghe a spiritului. Cele două Războaie Mondiale, trăite într-o anume izolare, nu îi schimbă ritmul de lucru, dar îi afectează la modul cel mai profund fiinţa.

Pierre Bonnard, *Signac şi prietenii săi în barcă*, sau *Barca lui Signac*, început în 1914, terminat în 1924 (Kunsthaus, Zürich). În acea perioadă, Bonnard vizitează frecvent Saint-Tropez în compania prietenilor săi, pictorii Manguin şi Signac, şi se lasă sedus de lumina albăstruie a mării şi de scânteierile acesteia. Reia de nenumărate ori tabloul, după cum îi era obiceiul. Între 1911 şi 1913, traversează o criză: după ce se va fi „lăsat antrenat de culoare" şi temându-se de o întoarcere la slăbiciunea tuşei impresioniştilor, se hotărăşte să revină din nou la linie şi compoziţie. Stăpâneşte spaţiul prin juxtapunerea planurilor; punctul de fugă este eliminat. Jocul diagonalelor, încadrarea bărcii, tăiată de marginile tabloului, evocă maniera japoneză. Îndrăznelile coloriturilor (reci pentru lumini, calde pentru umbre) revendică o ordine cu atât mai riguroasă, cu cât este una inversată.

Influenţa sa rămâne fundamentală în arta secolului al XX-lea prin repunerea în discuţie a reprezentării tradiţionale a spaţiului. Ea afectează până şi avangarda rusă: însuşi Malevici (vezi p. 57) s-a inspirat din opera lui Bonnard pentru compoziţia *Vânzătoarei de flori* (1904-1905, Muzeul Rus, Sankt-Petersburg).

Definind spaţiul pictural prin legi care îi sunt proprii, independente de viziunea subiectivă şi spontană a omului, revalorizând suprafaţa tabloului graţie a ceea ce Mallarmé numea „perspectiva artistică" – pe care o admira în opera lui Manet –, Bonnard anunţă abstracţionismul. El aplică aceste reguli noi în domeniul interioarelor sau al peisajelor în culori lirice – pe care le pictează pe formate foarte mari începând cu 1926 şi până în 1928 – şi, de asemenea, nudurilor şi portretelor celor apropiaţi, tovarăşei sale de viaţă Marthe, prietenului Signac, ca şi animalelor sale, pe care le îndrăgea în mod deosebit. Între 1938 şi 1945, în vremurile de restrişte ale celui de-Al Doilea Război Mondial, care îl fac să creadă că „lumea a înnebunit", el execută cinci autoportrete de o rigoare lipsită de orice complezenţă faţă de propriul destin.

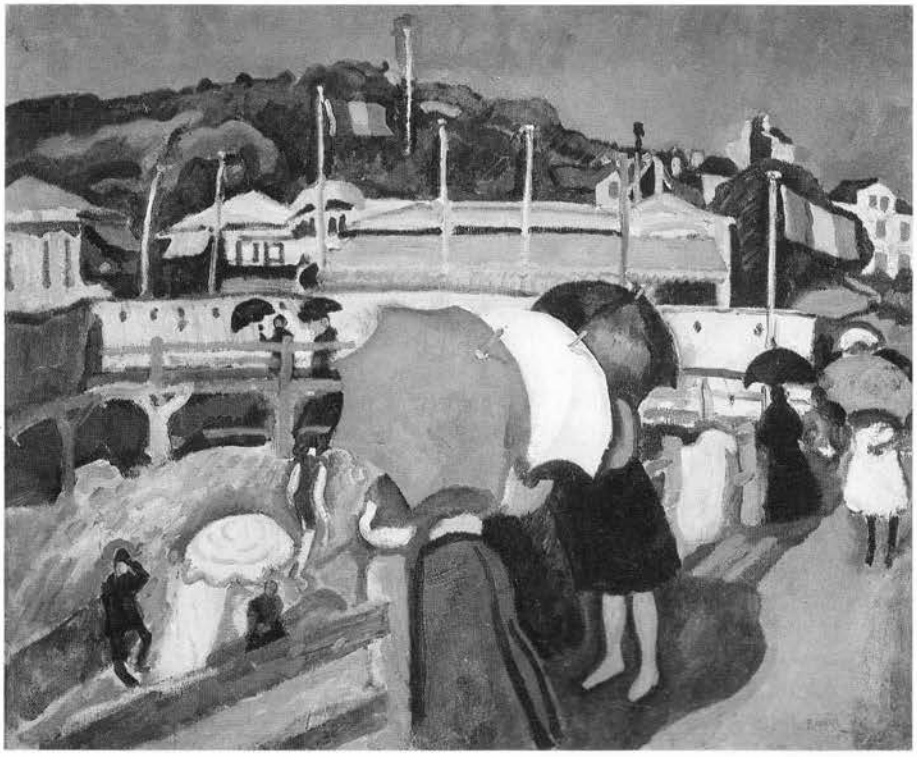
Fovismul

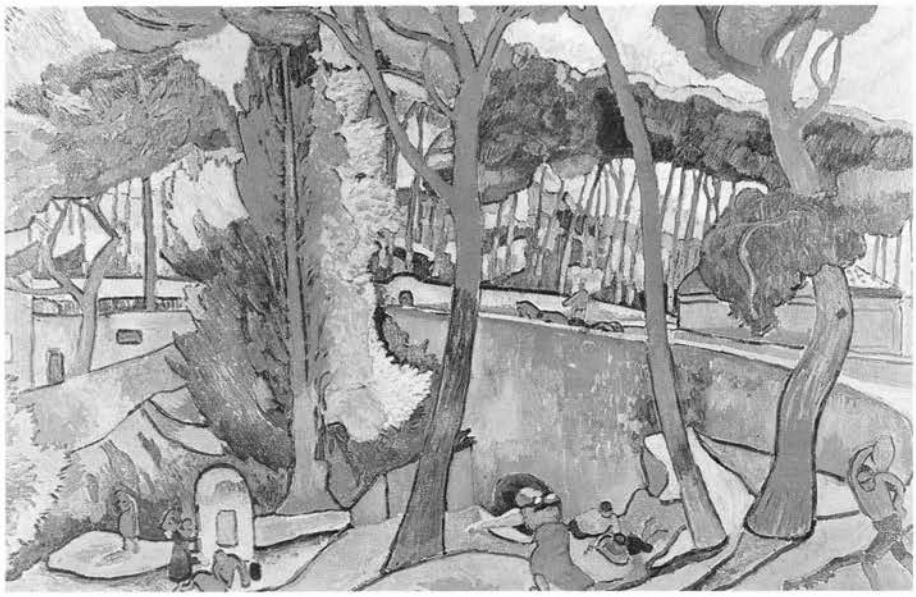
Fovismul, considerat a fi prima revoluţie artistică a secolului al XX-lea, a prilejuit manifestarea tendinţelor predominante ale vremii, şi anume autonomia culorii şi intervenţia emoţiilor pictorului în calitate de componente picturale. Vizitând Salonul de Toamnă din 1905

– unde expun Matisse, Derain, Rouault, Marquet, Manguin, Vlaminck, Van Dongen, Puy, Valtat şi, de asemenea, Kandinsky şi Jawlensky –, criticul de artă Louis Vauxcelles exclamă în legătură cu o sculptură italienizantă a lui Albert Marquet: *„Donatello parmi les Fauves!"* („Donatello printre Fiare!"). Cu această metonimie suprinzătoare prin acuitatea ei, el a definit ca mişcare ceea ce încă din 1899 – dată la care Matisse execută peisajele din Corsica şi Toulouse în culori foarte vii – constituia o dinamică de căutare pentru o duzină de pictori cu individualităţi foarte puternice, grupaţi în jurul lui Matisse, care va refuza însă a fi considerat cap de afiş. „La Cage aux Fauves" (Cuşca Fiarelor) produce scandal, îndeosebi tablourile lui Matisse: *Femeia cu pălărie* (1905, col. part., San Francisco) şi *Fereastră deschisă la Collioure* (1914, MNAM, Paris). Aceşti pictori vor fi de asemenea numiţi „incoerenţii" sau „nevertebraţii". Toţi sunt francezi, cu excepţia lui Van Dongen, şi autodidacţi, cu excepţia lui Derain, a cărui erudiţie contrastează cu asprimea anarhică a lui Vlaminck. Acest Salon din 1905 reprezintă un punct de plecare pentru Dufy şi Braque; cel din 1906 va vedea confirmarea talentului lor.

La acea epocă au loc retrospective care constituie revelaţii pentru fovişti: Van Gogh la Bernheim Jeune în 1901, apoi la Salonul Independenţilor din 1905; şi îndeosebi Cézanne la Salonul de Toamnă din 1904, 1905, 1907. Influenţa lui Delacroix, Turner, Degas, Manet, Odilon Redon,

Raoul Dufy
Cele trei umbrele, 1906 (Museum of Fine Arts, Houston).
Dufy, născut la Le Havre, şi-a găsit adesea inspiraţia pe coastele normande. După ce a admirat tabloul lui Matisse, *Lux, calm şi voluptate*, prezentat la Paris la Salonul de Toamnă din 1905, el aderă la principiile fovismului, după cum o demonstrează culorile pure, vii ale umbrelelor şi dinamica liniilor. Dar forţa desenului anunţă deja scurta sa perioadă cubistă din 1908, înainte ca pictorul să-şi găsească, începând cu 1918, stilul personal, caracterizat printr-un grafism lejer, culori proaspete şi o perspectivă plonjantă.





André Derain, *Estaque*, 1905 (col. particulară, Paris). În 1905, Derain lucrează în strânsă colaborare cu Matisse; împărtăşeşte interesul acestuia pentru peisajele de la Estaque, pe care le redă în cel mai pur stil fovist printr-o dominantă roşie, accentuată prin utilizarea complementarei sale, verdele. Începând din 1908, Derain se va orienta spre cubism.

Monet, Gauguin şi a expresionismului, marcat de pesimismul şi simbolismul norvegianului Edvard Munch (1863-1944), este deopotrivă fundamentală atât pentru fovism, cât şi pentru expresionismul care se dezvoltă în Germania în aceeaşi perioadă.

Matisse a studiat cartea lui Signac, maestrul poantilismului: *De la Delacroix la neoimpresionism* (1899). Expune treisprezece tablouri poantiliste în 1904, dar, dacă apoi va respinge divizionismul pe care îl consideră o tehnică inutilă şi fastidioasă, reţine totuşi lecţiile lui Signac despre teoria culorilor. În plus, arta neagră, expresionistă prin esenţă, îi fascinează pe Derain şi Matisse; acesta din urmă este primul artist al epocii sale care a cumpărat, în 1906, o mască africană.

Deşi constituit din pictori francezi, fovismul va avea o anvergură internaţională, graţie colecţionarilor ruşi Ciukin şi Morozov, lui Kandinsky şi Jawlensky, precum şi lui Matisse, care călătoreşte mult, mai ales în Rusia, şi deschide în 1908, în atelierul său de pe Rue de Sèvres, apoi la Hôtel Biron de la Paris, o academie frecventată de numeroşi străini, îndeosebi germani şi scandinavi.

Fovismul, apărut în plină criză a reprezentării, va constitui, în termenii utilizaţi de Derain, „proba focului" pentru pictură. Foviştii, respingând neoclasicismul şi simbolismul, divizionismul şi impresionismul, afirmă autonomia culorii în reprezentarea spaţiului. Schimburile dintre artişti sunt fructuoase, permiţând aprofundarea acestei tendinţe. Matisse şi Derain, care lucrează în strânsă colaborare, execută primele pânze cu adevărat foviste în vara lui 1905 la Collioure; Friesz şi Braque se regăsesc în vara lui 1907

la La Ciotat şi Estaque, ale căror peisaje îi inspiră. Derain şi Vlaminck creează Şcoala de la Chatou, sat din împrejurimile Parisului, unde Courbet, Degas, Renoir veniseră să-şi caute inspiraţia.

Fovismul, „vas cu vopsea azvârlit în faţa publicului", după expresia lui Camille Mauclair, se caracterizează printr-o distorsiune a volumelor, prin refuzul tonului local – adică al culorilor fidele realităţii – şi prin tratarea tablourilor în tente plate de culori pure, calde, stridente, puse într-un contrast puternic unele faţă de altele, ca expresie a emoţiilor pictorului. Exaltarea culorilor este destinată să amplifice şocul resimţit şi căutat în contemplarea naturii. Martisse declară: „Trebuie găsite senzaţii arbitrare care să permită reprezentarea lumii reale". Tablourile foviştilor nu sunt simple „jocuri de zaruri" aruncate din instinct; spontaneitatea lor nu este decât aparentă. Foviştii realizează o sinteză, o „condensare" a senzaţiilor prin forţa construcţiei. Fără a fi lineară, perspectiva rămâne, după Matisse, „perspectivă afectivă", datorită apropierii planurilor, care lasă să transpară prezenţa artistului. Stăpânirea legilor contrastului simultan, raportate de mai multe ori în compoziţia operelor, permite efecte de înaintare şi de retragere ale planurilor şi eliminarea conturului şi a clarobscurului.

Foviştii au ca subiect principal natura, dar în loc să reprezinte, în maniera impresioniştilor, elementele imateriale şi aflate în mişcare – aerul, apa –, ei înfăţişează o natură marcată de om, deşi acesta nu apare ca atare decât rareori, mergând până la evitarea culorilor

Maurice de Vlaminck, *Podul de la Chatou*, 1906 (Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez). Dintre toţi foviştii, Vlaminck va fi singurul care va rămâne fidel principiilor fovismului până la sfârşitul vieţii. Acest peisaj din Chatou, în apropiere de Paris, unde a creat împreună cu Derain Şcoala de la Chatou, este însufleţit prin tuşe de culori pure, care redau emoţiile pictorului.

Henri Matisse
Fereastră deschisă spre Collioure, 1905 (col. Dna John Hay Whitney, New York). Conform principiilor fovismului, Matisse tratează atât cadrul ferestrei, cât şi peisajul în culorii vii, nenaturaliste. Stilul său păstrează încă unele trăsături neoimpresioniste, vizibile în planurile lipsite de linie de fugă şi evocate prin tuşe scurte şi puternice. Matisse va relua pe toată durata vieţii această temă a ferestrei, a cărei încununare o va constitui *Uşă-geam la Collioure*, început în 1914, după spusele lui Aragon, „cel mai misterios dintre tablourile pictate vreodată, care pare să se deschidă spre «spaţiul» unui roman ce începe şi despre care autorul său încă nu ştie nimic, ca şi despre această viaţă" („N-am învăţat niciodată să scriu", 1969).

de pământ, excepţie făcând doar Derain. Contrar expresioniştilor, foviştii, cu excepţia lui Rouault, exprimă o bucurie de viaţă păgână; violenţa emoţiilor lor este trăită în prezent, lipsită de orice aspect vizionar. Deschiderea faţă de secol, acuitatea reflecţiilor asupra destinului şi funcţiei artei sunt evidente în scrierile lor (*Însemnările unui pictor* de Matisse, în 1908, articolele acestuia, precum şi cele ale lui Derain apărute în *La Grande Revue* tot în 1908), care, cu toate acestea, nu se doresc teoretice.

Prin caracterul său experimental, grupul ajunge să se distrugă în favoarea unor căi noi. Mişcare de o forţă fulgurantă, fovismul se stinge către 1908. În afară de Vlaminck, care virează, după o scurtă etapă de cézannism, spre expresionism, foviştii dezvoltă cu toţii tendinţe opuse, perceptibile încă de la începutul creaţiei lor. Printr-o întoarcere la lecţiile lui Cézanne, Braque, ale cărui opere foviste sunt compuse din tuşe de culori rafinate pe fond alb, evoluează către cubism. Asemeni lui Friesz, Derain lucrează în solitudine la o redescoperire nostalgică a clasicilor. Van Dongen, Rouault, Marquet aleg parcursuri mai personale. Matisse, a cărui

cultură literară fusese deja clar afimată în alegerea titlului tabloului său, *Lux, calm şi voluptate* (1904, MNAM, Paris), precedat de o serie de studii, îşi va aprofunda căutarea expresiei prin culoare şi a armoniei prin arabesc. Deplasând limitele reprezentării, foviştii au eliberat artistul însuşi de statutul său fixat de secolele anterioare.

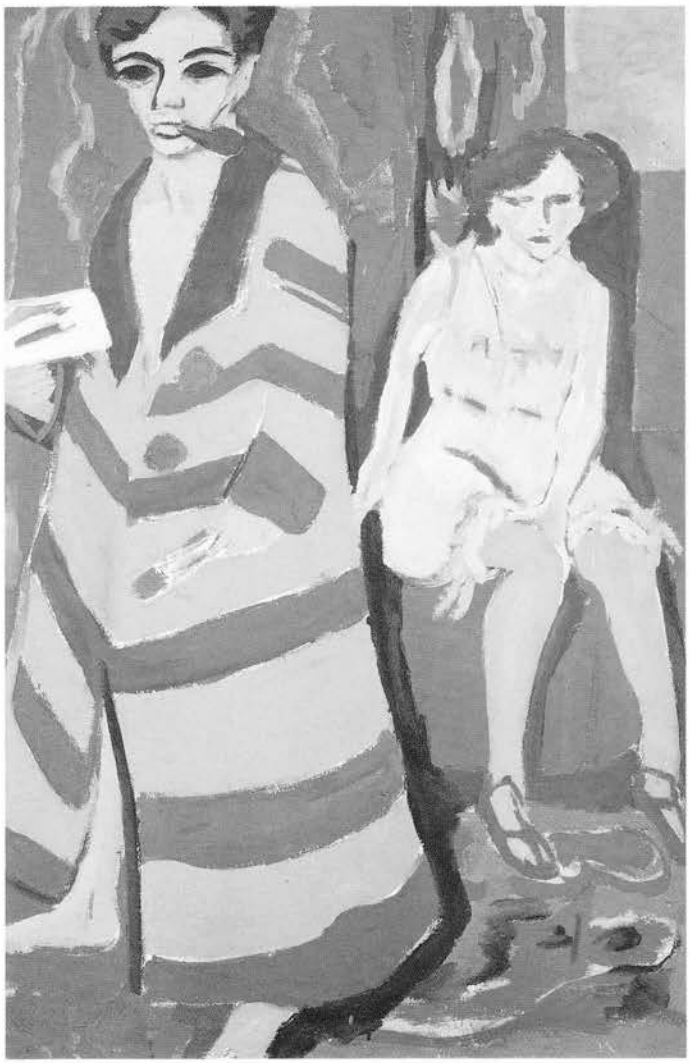
Expresionismul

Mişcarea expresionistă se dezvoltă în Germania începând cu 1905, în acelaşi timp cu fovismul în Franţa. Se pare că termenul ca atare a fost utilizat pentru prima dată în 1910, la Berlin, de celebrul negustor de tablouri Paul Cassirer, pentru a califica opera pictorului Max Pechstein. Expresionismul provine pe linie directă din cele trei mişcări de Secesiune (în germană, *Sezession*) declanşate de artiştii dizidenţi, în Germania şi în Austria, ca reacţie împotriva academismului, naturalismului şi naţionalismului dominante în epocă. O primă Secesiune a avut loc în 1892 la München, cu Franz von Stuck, Wilhelm Trubner şi Wilhelm Uhde, militând în favoarea impresionismului; o a doua,

Gustav Klimt, *Portretul Fritzei Riedler*, 1906 (Österreichische Galerie, Viena). Klimt a executat numeroase portrete ale unor doamne din lumea intelectuală vieneză, Emilie Flöge, Sonja Knips, Elizabeth Wittgenstein. El caută să combine tendinţele artei japoneze – vizibile în asimetria compoziţiei – cu cele ale artei medievale şi bizantine, manifeste în decoruri. Planul apropiat şi cel îndepărtat se confundă, formele sunt dematerializate prin repetarea motivelor şi bidimensionalitatea suprafeţelor. Spre deosebire de arta lui Richard Gerstl, alt mare portretist al Vienei acelor vremi, la Klimt, hieratismul figurii umane, deşi văzută într-o mare izolare, conferă portretelor sale o anume seninătate.

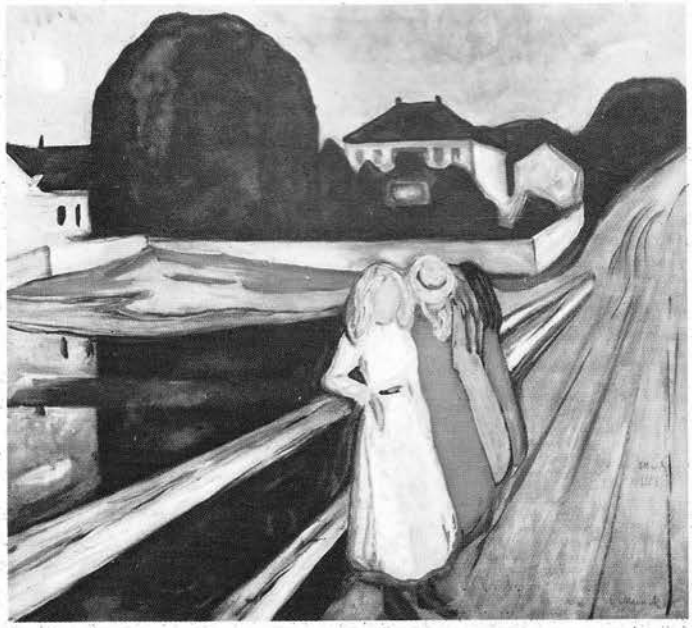
mai apropiată de Art Nouveau, se manifestă la Viena în 1897 sub autoritatea lui Gustav Klimt (1862-1918), care îi este primul preşedinte din 1897 până în 1905; cea de-a 49-a expoziţie a acestei Secesiuni dezvăluie talentul lui Egon Schiele (1890-1918). Cea de-a treia Secessiune, cea mai importantă, are loc la Berlin în 1899 şi va face cunoscute prin expoziţiile sale operele nabiştilor, foviştilor, ale lui Kandinsky şi, mai ales, pe cele ale lui Edvard Munch (vezi p. 21).

Prin exaltarea sentimentelor artistului – „mânia [sa] existenţialistă sălbatică" (Nietzsche) – şi meditaţia sa tragică asupra universului, expresionismul îşi descoperă origini mai îndepărtate, în romantism şi simbolism, cu Goya (1746-1828) în Spania, Blake (1757-1827) în Anglia, Caspar David Friedrich (1774-1840), Arnold Böcklin (1827-1901) şi Hans von Marées (1837-1887) în Germania. Când Herwarth



Ernst Ludwig Kirchner, *Pictorul şi modelul său,* 1907 (Hamburger Kunsthalle). La doi ani de la fondarea grupului Die Brücke de către Kirchner, acest tablou ilustrează, prin stilizarea formelor şi a figurilor, folosirea în pictură a talentului său de gravor şi cunoaşterea artelor primitive în stilizarea formelor şi a figurilor. Decorul lasă să transpară încă influenţa intimismului şi a japonismului, a lui Vallotton şi a lui Matisse, iar modul de redare a personajelor, dezorientate, solitare, pe cea a lui Van Gogh şi Munch. Liniile oblice agresive, culorile pure aşternute în tente plate sunt moderate prin jocurile complementarelor.

Edvard Munch



Tinere fete pe pod, 1905 (Wallraf-Richartz Museum, Köln). Munch a reluat această temă din 1899 până în 1935 în douăsprezece tablouri în ulei şi mai multe gravuri. Forţa liniilor şi a tentelor plate de culoare, ireale şi saturate, conferă scenei o intensitate emoţională legată de o viziune poetică a naturii. Efectul de abis şi de vertij creat de imaginile răsturnate în apă evocă, în maniera simboliştilor, asociaţii între aceste elemente şi viaţa interioară a tinerelor fete. Munch va realiza versiuni din ce în ce mai senine ale acestei scene, îndeosebi cu *Doamnele la debarcader*.

1863. Se naşte Edvard Munch la Löten, în Norvegia. Cu o vocaţie precoce, execută încă din 1877 picturi de o mare calitate. Este afectat de bolile care-i lovesc pe membrii familiei sale – tuberculoza şi depresia –, iar moartea va deveni una dintre temele recurente ale creaţiei sale.

1892. Este invitat la Asociaţia Artiştilor Berlinezi să-şi expună operele, deja purtând marca expresionismului; acestea provoacă scandal, ceea ce conduce la o sciziune în asociaţie şi la apariţia Secesiunii de la Berlin. Munch este afectat de acest eşec.

1893. Capodopera sa *Strigătul* este urmată în 1894 de *Angoasa*.

1899. În Italia, este fascinat de arta Renaşterii şi de Rafael; îşi găseşte aici inspiraţia pentru o serie de panouri decorative, *Viţă sălbatică roşie* (1898-1900) şi *Golgota* (1900).

1901-1913. Operele sale sunt expuse cu regularitate la Viena.

1902. Expune la Berlin *Fresca vieţii*, începută în 1893, în care, prin intermediul temelor iubirii, morţii şi personalităţii demonice a femeii, sunt înfăţişate cele trei vârste ale omului. Rănit la mâna stângă cu ocazia unei scene de despărţire cu Tulla Larsen, cu care refuză să se căsătorească, îşi va găsi inspiraţia în această tragedie pentru realizarea mai multor tablouri, *Natură moartă* (1906 şi 1907) şi *Moartea lui Marat* (1907).

1903. Devine membru al Societăţii Artiştilor Independenţi de la Paris şi expune la Salonul acestora.

1904. Este numit membru permanent al Secesiunii de la Berlin. Ca şi lui Hodler, Secesiunea de la Viena îi rezervă o sală întreagă în care expune douăzeci de tablouri ce repurtează un foarte mare succes.

1906. Execută decorurile pentru piesele de teatru ale lui Ibsen, *Strigoii* şi *Hedda Gabler*.

1908. Munch devine alcoolic şi provoacă nenumărate scandaluri. Cade într-o gravă depresie pe care şi-o va trata în Danemarca.

1910. Revine la Christiania, în Norvegia. Pictează scene de scăldat, animale, o natură paşnică. Caută o expresie mai universală, căreia îi va da o anumită încărcătură de meditaţie socială: *Curăţătorii de zăpadă* (1911), *Muncitori în drum spre casă* (1912).

1922. Execută picturi murale pentru o fabrică de ciocolată din Oslo.

1937. Naziştii îi confiscă optzeci şi două de opere din muzeele germane, etichetându-le drept „artă degenerată".

1944. Munch moare în singurătate la proprietatea sa din Ekely, aproape de Oslo. A refuzat orice contact cu ocupanţii germani şi naziştii norvegieni.

Oskar Kokoschka
Portretul lui Arnold Schoenberg, către 1924 (col. particulară, New York). Acest portret al compozitorului Arnold Schoenberg, fondator al Şcolii vieneze, a fost executat de Kokoschka cu ocazia unuia dintre sejururile sale la Viena pe vremea când preda la Academia din Dresda. Pictorul dezvăluie psihologia profundă a modelului său, exprimând un anume zbucium sufletesc, într-o poză lipsită de solemnitate, foarte diferită de portretul ce i-a fost realizat de Richard Gerstl, într-o factură expresionistă tinzând spre subtile deformări ale chipului, de asemenea în maniera lui El Greco şi Goya.

Walden, directorul revistei *Der Sturm*, face istoricul expresionismului, el îl include în toate revoluţiile artistice ale anilor 1910-1920, căci, spre deosebire de fovism, această tendinţă a impregnat mai multe stiluri, trecute sau contemporane, printre care operele foviste ale lui Matisse, Van Dongen, Rouault şi cele din perioada albastră a lui Picasso. Dar se cuvine să reducem această mişcare la cea promovată de Die Brücke, „Podul". Fondat în 1905, la Dresda, de patru studenţi la arhitectură – Fritz Bleyl (1880-1966), Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff şi Ernst Ludwig Kirchner, care va fi promotorul lor, la care se vor adăuga mai târziu Emil Nolde, Max Pechstein, Otto Mueller, George Grosz, Otto Dix –, grupul Die Brücke, spre deosebire de fovism, este un grup de cercetare indisolubil legat de tensiunile sociale ale epocii sale. Însuşi numele său evocă ceea ce îi uneşte pe artişti împotriva forţei convenţiilor, îi conduce spre viitor, şi se vrea o trimitere la cartea lui Nietzsche, pe care Kirchner o citise cu fervoare, *Aşa grăit-a Zarathustra*, precum şi la implicaţiile acesteia asupra simbolisticii podului.

În contrast cu arta, care lâncezeşte în academism şi romantism, societatea germană se află la acea vreme în plină dezvoltare datorită „marelui salt înainte" realizat prin avântul industrial fără precedent care se produce din 1897 până în 1914. Producţia siderurgică germană este de trei ori superioară celei a Franţei. Populaţia muncitorească din Ruhr creşte cu 90 %, iar condiţiile grele de viaţă provoacă mişcări de solidaritate socialistă. Prin aspiraţiile sale pangermaniste, regimul lui Wilhelm al II-lea accentuează diviziunea dintre Prusia agricolă – care cuprinde Berlinul – şi regiunea Ruhr şi sudul industrial, şi provoacă dezechilibre profunde. Supraproducţia, una dintre cauzele războiului, devine deja ameninţătoare.

Artiştii din Die Brücke resimt foarte puternic aceste tensiuni şi ameninţări ce par să fi fost deja reflectate în expresionismul pesimist şi simbolist al operelor lui Edvard Munch, pe care l-au putut vedea la Secesiunea de la Berlin, în tablourile lui Van Gogh şi Gauguin, în arta neagră şi cea oceanică pe care Kirchner le-a studiat la Muzeul Etnografic din Dresda. Ei caută să se delimiteze clar de Jugendstil-ul vienez, derivat din Art Nouveau, încercând să creeze un nou stil de viaţă, punând sub semnul întrebării moravurile şi valorile burgheze, ca şi

convenţiile academice în artă. Ei redescoperă valoarea formală şi simbolică a artei gotice, precum şi ceea ce le pare a trebui să fie idealul de viaţă al unor artişti veritabili: spiritul comunitar, constituit din anonimat şi modestie, al constructorilor şi sculptorilor de catedrale. Artiştii din Die Brücke duc un trai comun şi îşi instalează atelierele în cartiere muncitoreşti, cu scopul de a contribui la o mai bună difuzare populară a artei.

Expresionismul oferă asemănări evidente cu fovismul, care îi este perfect contemporan: distrugerea perspectivei moştenite de la Renaştere şi construcţia tabloului pornind de la o gamă de culori pure puse în contraste violente. Dar diferă în punctele fundamentale, care sunt în primul rând încărcătura sa psihologică pesimistă şi caracterul vizionar asupra istoriei, ce îl face pe Munch să declare în legătură cu Die Brücke: „Dumnezeu să ne aibă în pază! Un ceas de nenorocire se pregăteşte". Angoasa, acel moment al conştiinţei analizat de Kierkegaard ca reprezentând fuziunea clipei cu eternitatea, este omniprezentă, ca şi figura umană, solitară, descumpănită, obligată să exprime neliniştile acestei perioade zbuciumate de dinainte de război, dar şi pe cele universale, ale condiţiei umane, prin ceea ce criticii vremii numeau instinctele barbare – erotismul, strigătul, râsul –, în ipostaze despuiate de orice frumuseţe sentimentală.

Oskar Kokoschka, *Logodnica vântului*, 1914 (Kunstmuseum, Basel). Acest tablou a fost inspirat de o scenă de furtună, la care Kokoschka fusese martor la Neapole în 1913, când se afla în compania Almei Mahler. El imită gama de culori rafinate a lui Tintoretto şi a pictorilor veneţieni pentru a exprima mai bine emoţiile umane. Kokoschka se înfăţişează aici lângă Alma Mahler, căreia îi făgăduieşte o pasiune care se vrea exclusivă, dar care va fi înşelată. Portretul celor doi îndrăgostiţi, prinşi în dezlănţuirea elementelor, poartă marca unei mari nostalgii.

Aşa cum o indică *Manifestul* grupării Die Brücke, artiştii mişcării „gândesc zidul ca zid, adică în culoare". Ca şi la Munch, Van Gogh, Gauguin, culoarea în tente plate, rareori modulată, reprezintă forma fără însă a se recurge la un sistem teoretic altul decât jocul complementarelor, având ca singură referinţă sensibilitatea artistului şi percepţia sa, până la integrarea în propria sa identitate a obiectelor şi fiinţelor prin simţuri, prin *Einfühlung*, sau empatie. Grafismul joacă încă un rol important, căci le permite să sesizeze esenţialul din trăsăturile personajelor şi din liniile de forţă ale peisajelor, şi să traducă mai bine viziunile lor personale. Expresioniştii îşi limitează mai întâi aceste influenţe la gravuri – Kirchner a executat mai mult de două mii –, apoi le extind începând cu 1908 la tablouri, încă neeliberate de stilul caracteristic lui Cézanne şi Matisse din 1905-1906.

Expresionismul, care se vrea universal în abordarea problematicii interioare a omului, are ca fundament subiectivismul artistului care îşi dezvăluie propria existenţă pentru a face să progreseze cunoaşterea spiritului uman – paralel cu cercetările psihanalitice conduse la acea vreme într-o manieră independentă – şi pentru a plasa arta în mijlocul realităţilor sociale. În aceeaşi epocă, Sigmund Freud, care publicase *Trei eseuri despre teoria sexualităţii* în 1905, aprofundează, în solitudine, analiza nevrozelor pe care le-a putut observa – ca şi Kokoschka şi Schiele, în tablourile lor – într-o Viena decadentă şi introvertită. Supremă ironie, în această epocă prevestitoare a violenţelor extreme, el pune în evidenţă rolul impulsurilor, şi mai ales pe cel al impulsului morţii, în comportamentul uman. Ca şi arta expresioniştilor germani, revoluţia provocată de descoperirile sale va avea efect doar pe termen lung.

Ultima expoziţie a grupului Die Brücke are loc în 1910 la Dresda, apoi mişcarea se deplasează la Berlin şi dispare. Dar influenţa ei se intensifică şi se extinde din ce în ce mai mult. Înainte de a cunoaşte ororile războiului – acest „sângeros spectacol de marionete", după expresia lui Kirchner – căruia îi vor plăti un tribut greu, artiştii se angajează politic pe poziţii de stânga. Max Beckmann, Grosz, Otto Dix şi Nolde vor rămâne expresionişti chiar şi după război şi vor fonda în 1925 Noua Obiectivitate (Die Neue Sachlichkeit). Afirmând autonomia picturii faţă de subiectul reprezentat şi încărcând cu înţeles natura însăşi, această mişcare anunţă dezvoltarea abstracţionismului. Prin *Einfühlung*, ei deschid o cale de cercetare mai universală, care conferă emoţiilor artiştilor legitimitate şi care a permis supravieţuirea expresionismului la acest sfârşit de secol al XX-lea în Statele Unite, în abstracţia lirică şi Action Painting cu Pollock, în Europa de Nord, în mişcarea Cobra (1948-1951) cu Pierre Alechinsky, Asger Jorn, Karel

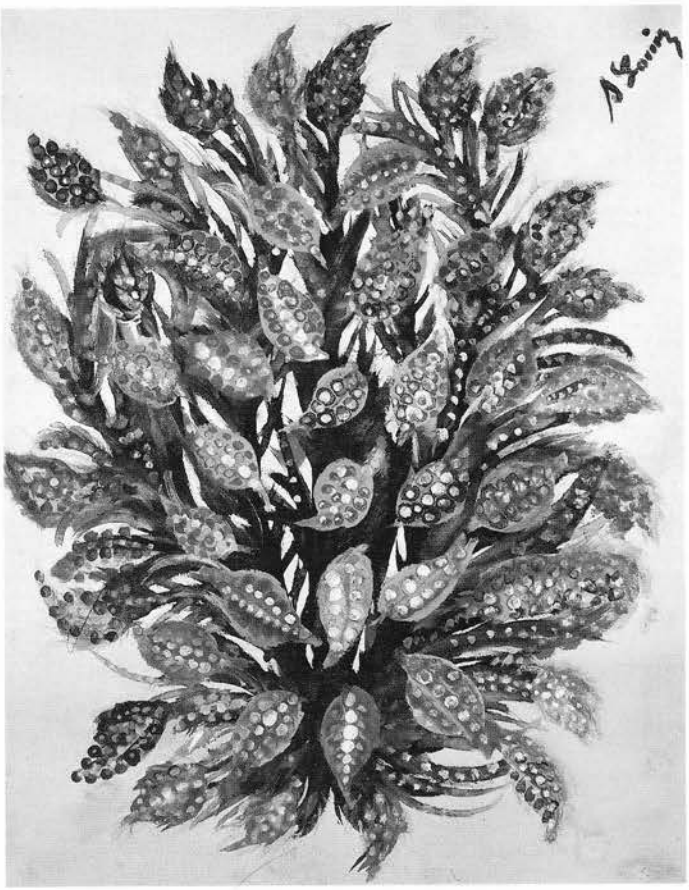
Egon Schiele, *Autoportret cu degetele depărtate*, 1911 (Muzeul Istoric al Oraşului, Viena). Apropiat de Art Nouveau, apoi personalitate de marcă a expresionismului vienez, Egon Schiele a pictat peisaje pustii, vizionare, precum şi portrete şi autoportrete zbuciumate, care stau mărturie pentru căutarea sa obsesivă a propriei identităţi, pentru reflecţia angoasată asupra existenţei umane, asupra vieţii şi a morţii. Inspirat de psihanaliză, pictează şi nuduri, al căror erotism provocator face ca în 1912 să fie arestat de poliţie.

Appel, în Marea Britanie cu Francis Bacon. Pentru expunerea propriei individualităţi, curajul şi forţa perspicacităţii lor, pentru lipsa de complezenţă faţă de epocă şi afirmarea necesităţii unei readaptări a expresiei artistice la frământările sociale, artiştii de la Die Brücke au suferit persecuţiile naziştilor, dar în timp au demonstrat că numai valorile care conţineau propria lor reconsiderare puteau salva civilizaţia de la decadenţă.

Naivii

Arta naivă nu se limitează la Franţa; aproape inexistentă în ţările anglo-saxone ale Europei, ea s-a dezvoltat în cele mediteraneene: în Iugoslavia cu Ivan Generalić, în Grecia cu Theophilos, descoperit de Le Corbusier; în Ungaria cu Csontváry, în Georgia cu Pirosmani; în America Centrală şi de Sud şi în Statele Unite cu Grand'Ma Moses (Mary Robertson Moses).

Dar Franţa a oferit personalităţi de un foarte mare talent. Spre deosebire de arta brută – pentru care grădina lui Facteur Cheval, de la Hauterives, în Drôme, oferă unul dintre cele mai bune exemple – care i-a fascinat într-atât pe suprarealişti şi pe Dubuffet, arta naivă se caracterizează printr-o preocupare pentru lucrul



Séraphine Louis, zisă **Seraphine de Senlis,** *Rodii,* 1930 (MNAM, C. G.-P., Paris). Densitatea repetitivă a seriilor de flori şi de frunze pe care Séraphine le pictează cu minuţie în această perioadă de criză, în care patronul său şi negustorul Wilhelm Uhde o abandonează, ceea ce o va duce la azilul psihiatric, dă măsura zbuciumului său interior. Dar abordarea „animistă" a lumii vegetale, tehnica vernisată, rafinamentul gamei cromatice stau mărturie pentru talentul său de pictor, care, în ciuda simplităţii subiectelor, o plasează la nivelul celor mai mari artişti.

încheiat, meticulos în imitaţie, mergând până la parodierea tehnicilor academice. Principalii reprezentanţi sunt toţi de origine modestă: Louis Vivin (1861-1936) a fost funcţionar la poştă, André Bauchant (1873-1958), pepinierist, înainte de a deveni, în timpul Primului Război Mondial, responsabil de relevee telemetrice în Grecia, unde îşi va găsi inspiraţia pentru viziunile sale asupra Antichităţii, Camille Bombois (1883-1970), argat, apoi gimnast de bâlci, Dominique Peyronnet (1872-1943), muncitor litograf, şi mai ales Séraphine Louis, zisă Séraphine de Senlis (1864-1942), menajeră a criticului german Wilhelm Uhde, care a descoperit-o şi chiar a exploatat-o, şi Henri Rousseau, zis Rousseau Vameşul (1844-1910), angajat la serviciul de vamă al Parisului.

Umili, modeşti, autodidacţi, dar convinşi, naivii reiau tradiţia figurativă realistă şi clasică aşa cum este ea expusă în muzee, mai ales că ei nu continuă arta *ex-voto*-ului şi a inscripţiilor, pe care le consideră genuri inferioare.

Arta lor, compusă din francheţe şi spontaneitate, precum cea a copiilor sau a bolnavilor mintali, sau dintr-o interpretare candidă şi monumentală de teme

alegorice şi istorice, este remarcată de marea majoritate a celor mai importanţi şi severi artişti ai epocii: Jarry, Apollinaire, Robert Delaunay, Le Corbusier, Ozenfant, Picasso, Signac, Brâncuşi, sau chiar de Serghei Diaghilev, care îi comandă în 1928 lui Bauchant decorurile şi costumele pentru un balet de Stravinski, *Apollo musagetul*.

Prinşi în cadrul unei epoci care descoperă arta neagră şi primitivă, naivii îi seduc pe Giorgio de Chirico, pe suprarealişti şi pe expresionişti, care văd în operele lor o nouă libertate în artă, transpunerea impulsurilor secrete şi deci autentice, pictura lor fiind în acelaşi timp o descriere minuţioasă a realităţii, a ceea ce este fix, încheiat, fapt care le va aduce cu ocazia primei lor expoziţii din 1937 numele de „maeştri populari ai realităţii". Ei pictează imagini idilice, marcate parcă împotriva propriei dorinţe de erorile tragediei umane.

Tehnica lor meticuloasă, sclipitoare, cu tuşe netede, identică vechilor maeştri, accentuează greutatea şi insipiditatea trupurilor, face să dispară spiritul, pune în evidenţă cu precizie speciile vegetale sau animale şi simplifică viziunea prin compoziţia frontală a decorului şi a personajelor, la care capul este mărit în raport cu restul trupului. Dar acest realism este dublat de un sentiment de ireal, prezent atât la Séraphine – ale cărei viziuni fantastice de flori şi frunze sunt hrănite de o exaltare religioasă –, ca şi la Louis Vivin sau Rousseau Vameşul, care credea în fantome. Imageria tuturor poartă marca unui sentiment de compasiune resimţit faţă de cei slabi, de victime.

Henri Rousseau, zis **Vameşul,** *Negru atacat de un jaguar,* 1907 (Kunstmuseum, Basel). Prin atacul crud al animalului asupra omului, imaginaţia, spiritul vizionar al lui Rousseau Vameşul metamorfozează spiritul naiv al acestui peisaj exotic încremenit, cu vegetaţie paradisiacă minuţioas redată, într-o apăsătoare scenă de teroare.

Wilhelm Uhde va spune despre peisajele lui Vivin că „apar asemeni faţadelor unui alt peisaj".

Tablourile lor au o funcţie de evadare, de falsă protecţie şi de revanşă faţă de monotonia vieţii cotidiene. Ele evocă epoca de aur, o epocă de abundenţă, de luxurianţă, visele exotice sau scenele de junglă, cum ar fi *Îmblânzitoarea de şerpi* (1907, Musée d'Orsay, Paris), comandat de mama lui Robert Delaunay lui Rousseau Vameşul. Dar aceste tablouri sunt traversate de teme grave, tragice, precum războiul, crude, precum moartea animalelor, sau mai triviale, scene din viaţa umilă dusă de autorii lor. Modul sofisticat în care Rousseau tratează scenele de junglă, neliniştitoare sau enigmatice, va face ca multă vreme Picasso să fie cel bănuit că ar fi pictat *Ţiganca adormită* (1897, MOMA, New York).

Megalomania, replicile naivilor constituie subiectul a numeroase anecdote. Peyronnet redactează el însuşi un catalog al celor mai măgulitoare făcute pe seama unicei sale expoziţii. Preşedintele tribunalului care îl condamnase pe Rousseau pentru furt îl eliberează în 1907 la simpla vedere a tablourilor artistului; în acelaşi an acesta îi declară lui Picasso: „Suntem cei mai mari pictori ai epocii, tu în genul egiptean, eu în genul modern". Lui Marie Laurencin, reprezentată lângă Apollinaire în *Muza inspirându-l pe poet* (1909, Kunstmuseum, Basel), îi declară, pentru a justifica redusa asemănare din portret: „Guillaume este un mare poet, are nevoie de o muză impozantă". Dar, zbătându-se între sărăcie şi glorie, apoi între recunoaşterea artistică şi exploatarea abilă a negustorilor, o parte dintre aceşti artişti vor muri în suferiţă sau nebunie. Bogăţia şi profunzimea operei naivilor rezidă tocmai în slăbiciunile şi paradoxurile ei.

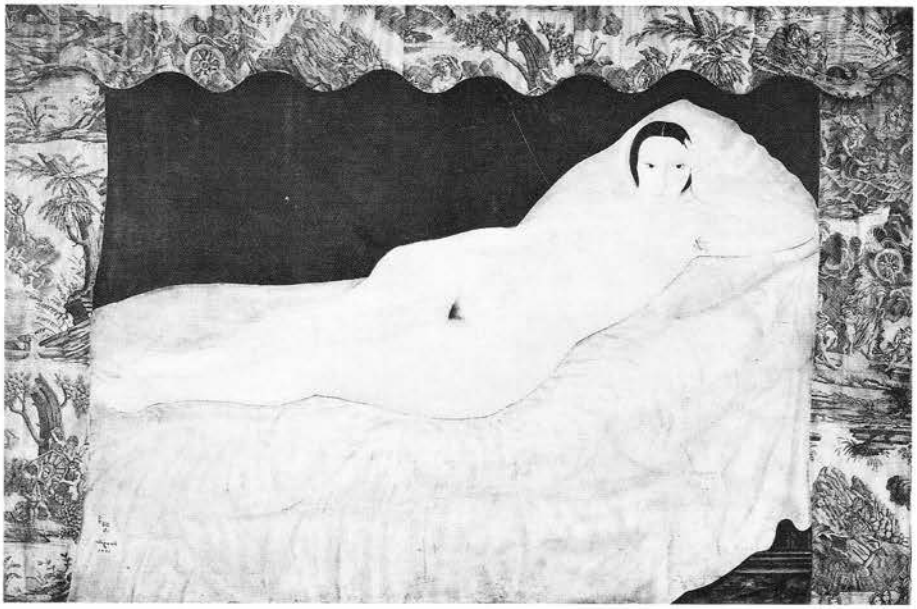
Şcoala de la Paris

În deceniul 1910 se constituie în mod spontan ceea ce criticii străini au numit „Şcoala de la Paris", apelativ extins uneori la toţi artiştii străini sau francezi care lucrau la Paris într-un stil figurativ. Această denumire trebuie să fie rezervată însă pictorilor emigranţi, individualităţi puternice, sosiţi între 1905 şi 1913 la Paris, atraşi de ambianţa de libertate şi efervescenţă intelectuală care domnea aici şi ai căror principali reprezentanţi au fost Amedeo Modigliani (1884-1920), Chaïm Soutine (1894-1943), Moise Kisling (1891-1953), Marc Chagall (1887-1985), Jules Pascin (1885-1930) şi Tsuguharu Fujita (1886-1968). Această generaţie, devenită legendară, a pictorilor blestemaţi, grupaţi în Montmartre şi Montparnasse, a trăit creaţia artistică în cele

Chaïm Soutine, *Boul jupuit,* 1925 (col. particulară, New York). Soutine a fost foarte marcat de interdicţiile culturii tradiţionale evreieşti şi de tema morţii. Opera sa dezvăluie o predilecţie pentru culorile saturate şi pentru roşu, pe care-l valorizează prin fonduri de culori reci. Dislocarea formelor, marcat expresioniste, provoacă o emoţie întărită prin absenţa elementelor de perspectivă în compoziţia frontală.

mai mari excese. Kisling şi Chagall au fost singurii care au menţinut un mod de viaţă relativ convenţional. Trăsăturile lor comune sunt numeroase; pentru majoritatea dintre ei, originea evreiască, pe care şi-o revendică, gustul pentru călătorii, viaţa de boem rafinat, câteodată în sărăcie, precum a lui Modigliani, sau în lux, precum a lui Kisling, fidelitatea faţă de arta figurativă, referinţa mai evidentă la viaţă, independenţa în raport cu mişcările avangardei, ca de exemplu cubismul sau futurismul, ai căror reprezentanţi sunt prietenii lor.

Portretele lor – adesea comenzi – depăşesc dulcegăria şi complezenţa convenţiilor academice prin abordarea lucidă, dezabuzată, ironică şi tragică a misterelor vieţii sociale şi individuale pe care se consacră să le descifreze. Însăşi arta lor îi consumă, în dorinţa de a transgresa superficialitatea acestei vieţi care îi arde. Dar stilul lor rămâne personal şi marcat de tragismul propriilor vieţi.

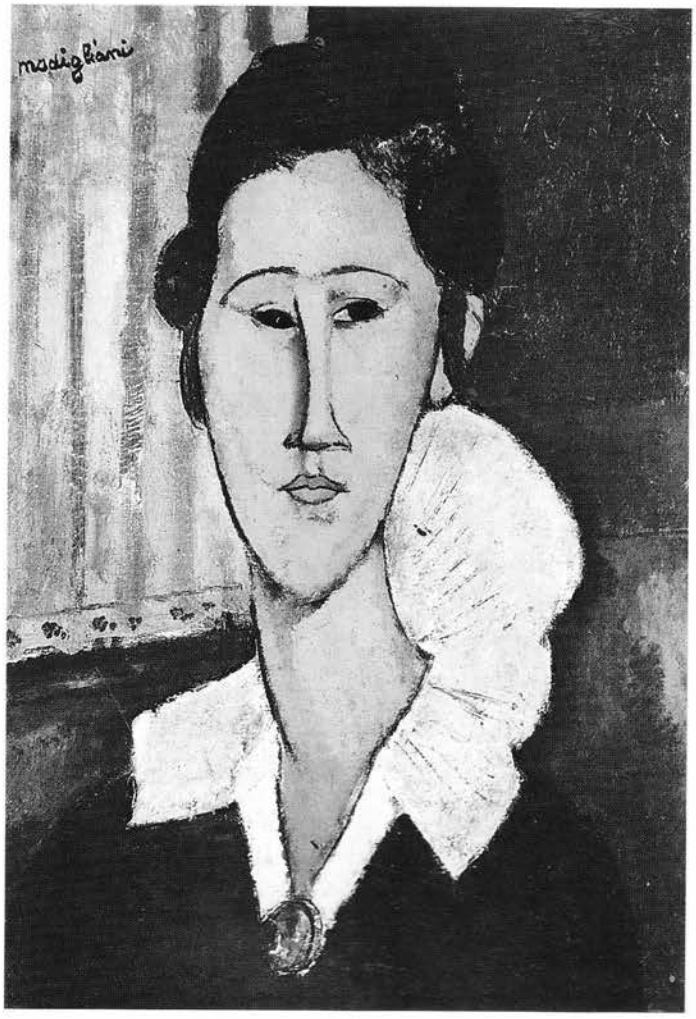


Léonard Fujita, *Nud cu pânză de Jouy*, 1922 (Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Donaţie a artistului în 1961). Acest nud rafinat, străbătut de o uşoară undă de umor, a fost pictat de artistul japonez, instalat la Paris încă din 1913, într-un moment când, după o perioadă de viaţă boemă, se bucura de un succes deplin, ce i-a adus în 1925 Legiunea de Onoare şi Ordinul Leopold I. Numeroasele sale portrete, autoportrete şi nuduri, adeseori agrementate cu o pisică, demonstrează că a rămas fidel principiilor artei japoneze, prin precizia desenului, gama cromatică sobră, materia sidefie în contrast cu fondul negru al alcovului, lipsit de linie de fugă.

Moartea prematură a lui Modigliani, de origine italiană, urmată de suicidul celei cu care îşi împărţise viaţa, Jeanne Hébuterne, a aureolat legenda operei sale, prea puţin apreciate în timpul vieţii şi consacrate cu precădere nudului şi portretelor stilizate.

Chagall îşi va păstra întotdeauna independenţa, atât faţă de avangarda rusă, printre primii adepţi ai căreia s-a numărat, dar şi faţă de prietenii săi din Şcoala de la Paris. Sosit aici în 1910, revine la Moscova imediat după declaraţia de război din 1914. Revoluţia din Octombrie 1917 acordă în sfârşit evreilor un statut oficial de cetăţeni liberi, ceea ce îi inspiră mai multe tablouri despre lumea iudaică, printre care *Porţile cimitirului* (1917, MNAM, Paris). Numit prim-preşedinte al Academiei de Arte Frumoase, zisă „liberă", de la Vitebsk, în 1919, el o părăseşte totuşi în 1920, datorită neînţelegerilor cu suprematiştii şi Malevici, pentru a se întoarce definitv în Franţa în 1923. Tablourile pe care le pictează la Paris – dintre care *Rusiei, măgarilor şi altora* (1911-1912, MNAM, Paris) a constituit unul dintre primele exemple – exprimă în ambivalenţa lor bucuriile intimităţii şi senzualităţii, durerea, avatarurile condiţiei sale de exilat şi ale destinului său istoric şi individual de artist. Metaforele mistice şi biblice se îmbină cu cosmogonia amintirilor din copilăria şi adolescenţa petrecute în Rusia. El introduce în opera sa onirică o dimensiune tragică şi magică prin imponderabilitatea personajelor, a animalelor şi obiectelor. Stilul său rămâne personal, prin gama de culori acide şi ireale pe care o utilizează şi prin tratarea psihologică a perspectivei, evocând totodată şi arta vechilor maeştri, precum El Greco, Giotto, Tiţian sau chiar cubismul lui Gleizes, Metzinger şi Léger.

Coloritul rafinat, tenta sidefie, grafismul delicat şi precis al lui Pascin, născut în Bulgaria, la Vidin, se apropie de tehnica japoneză a lui Fujita şi se sprijină în primul rând pe talentul său de desenator, pe care prietena sa, patroana unei case de toleranţă din Bucureşti, a fost prima care să-l încurajeze. După câţiva ani de hoinăreli la Viena, München, Berlin, unde a practicat meseria de caricaturist, Pascin se instalează la Paris în 1906, apoi pleacă în Statele Unite în 1914. Influenţa sa va marca opera pictorilor întâlniţi la New York, printre care Ganso, Brook, Dehn, Biddle – admirator al „scepticismului său tolerant" –, şi mai ales creaţia japonezului Yasuo Kuniyoshi, care îi va imita stilul linear. Dar libertatea mediilor pariziene continuă să-l atragă pe Pascin, care în 1920 retraversează Atlanticul; activitatea sa artistică se derulează într-un ritm intens, marcat de petrecerile cele mai extravagante. Face din viaţa sa un spectacol permanent, dar întreţine relaţii aproape secrete cu propria pictură, pe care o distruge



Amedeo Modigliani, *Doamnă cu coleretă* (Portretul doamnei Hanka Zborowska), 1917 (Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma). Opera lui Modigliani, prea puţin apreciată în timpul vieţii artistului, a fost consacrată în primul rând nudurilor şi portretelor stilizate. Acest chip, de o graţie rafinată, melancolică, evocă arta etruscă şi cea gotică sieneză, pe care Modigliani le-a studiat îndelung în muzeele italiene. A fost, de asemenea, foarte influenţat de portretele lui Cézanne şi de măştile africane *baule* şi *yaunde*.

în momentul când cedează tentaţiei cubismului. Îşi păstrează de-a lungul întregii vieţi propriul stil, bazat pe o virtuozitate a portretului, cu armonii de semitonuri modulate de griuri, bejuri şi ocruri transparente, şi pe care îl încarcă cu o uşoară ironie în redarea temelor iubirii şi morţii. Epuizat de propriile excese, rănit de criticile defavorabile la adresa expoziţiei sale de la Galeria Knoedler din New York, se sinucide în 1930.

Moïse Kisling, *Naufragiata*, 1927 (col. Kleinmann, Paris). Portretele şi peisajele lui Kisling, născut în Polonia, la Cracovia, şi care-l găzduieşte în atelierul său pe Modigliani sărac şi bolnav, sunt de o densitate rece, reţinută, în care se ghiceşte încă de la început influenţa lui Cézanne şi Derrain. Aceasta va fi şi mai evidentă începând din 1918, după sfârşitul războiului, la care participă în serviciul Legiunii Străine. Gustul său pentru motivele decorative în culori vii se combină cu o tratare sobră a compoziţiei, impregnată de o mare poezie.

În lungul dialog stabilit între Occident şi Japonia, Fujita a fost unul dintre foarte puţinii artişti japonezi care au emigrat definitiv în Occident, alături de Yasuo Kuniyoshi (1893-1953), instalat însă în Statele Unite. După studiile urmate la Academia Imperială de Arte Frumoase din Tokio, Fujita ajunge în 1913 la Paris, unde devine unul dintre membri cei mai prezenţi ai Şcolii de la Paris şi prietenul lui Desnos. În 1940, se întoarce în Japonia pe durata războiului şi îşi serveşte patria ca pictor de război, cu grad de colonel. Renegându-şi lucrările de propagandă pe care a trebuit să le execute în acea epocă, decide, o dată cu epurarea, să se întoarcă în Franţa definitiv şi, în 1959, se converteşte la religia catolică, luându-şi numele de Léonard. Portretele sale, autoportretele, naturile moarte şi chiar peisajele dezolante din perioada boemă a anilor '20 demonstrează, în ciuda unui modernism expresionist de suprafaţă, permanenţa artei japoneze în grafismul său preţios, în gama rafinată de demitente, în sensibilitatea faţă de plante şi animale – cu predilecţie, pisici –, ca şi în tratarea perspectivei, aproape întotdeauna blocate de un plan vertical apropiat.

Jules Pascin, *Cele două adormite*, 1928 (MNAM, C. G.-P., Paris). Caracterul ireal şi senzual al acestei scene este accentuat de punctul de vedere uşor plonjant. Pascin îşi consacră opera portretelor de femei sau de prieteni, executate în armonii de demitonuri modulate şi transparente, pe care le încarcă cu o ironie uşoară în redarea temelor iubirii şi morţii.

Către o evoluţie a formelor

Începutul secolului al XX-lea este pentru Franţa o perioadă foarte bogată în sculptori de primă mărime, a căror influenţă în afara graniţelor este imensă. Arta acestora se alătură marilor curente clasice prin căutarea frumuseţii ideale şi alegerea subiectelor tratate.

Personalitatea dominantă rămâne până astăzi Auguste Rodin (1840-1917), care, asemeni lui Cézanne, aparţine prin spirit mai mult secolului al XX-lea decât celui al XIX-lea. Modernitatea sa face să fie invitat să expună, în expoziţiile Secesiunii de la Viena, opere precum *Vârsta de bronz* (1877) şi *Poarta infernului* (la care lucrează din 1880 până la sfârşitul vieţii, fără a o termina cu adevărat), care stârniseră în Franţa furtuni de proteste. Admirator al artei gotice – care i-a inspirat o carte, *Catedralele* (1914) – a lui de Donatello şi Michelangelo, el posedă deopotrivă o vastă cultură literară, fiind un bun cunoscător al poeziei lui Dante, din care se va inspira. Putem descoperi în creaţia atât de bogată a lui Rodin, realismul lui Courbet, lirismul şi patetismul lui Rude (1784-1855).

În maniera impresioniştilor, el caută să redea în domeniul portretului momentele fremătătoare de viaţă. Frământă şi modelează lutul pentru a crea la suprafaţa sculpturilor sale – care nu reprezintă, pentru el, decât „extremitatea unui volum" – feţetele multiple pe care joacă

Auguste Rodin, *Burghezii din Calais*, 1884-1895 (Musée Rodin, Paris). Rodin a realizat acest monument comemorativ al sacrificiului celor şase burghezi din Calais, care, în timpul Războiului de o Sută de Ani, au salvat oraşul de la distrugere predându-se ocupanţilor englezi. În acest marş funebru, Eustache de Saint-Pierre, Jean d'Aire, Jean de Fiennes, André d'Andrieux, Pierre şi Jacques de Wessant îşi exprimă într-o manieră omenească, trecând prin toate nuanţele emoţiei, îndeosebi prin mişcarea mâinilor, singurătatea în faţa morţii tragice pe care au ales-o. Această absenţă a uniformităţii în redarea gestului lor eroic, compoziţia de factură nonpiramidală, în cub şi ancorată pe sol, vor provoca critici vii, printre care şi cea a Consiliului Municipal din Calais: „atitudinea lor gârbovită nu cadrează cu religia noastră". Rodin refuză să se supună regulii compoziţiei piramidale, a lui Louis David: „Eu sunt, la Paris, adversarul acestei arte teatrale care a făcut şcoală. Se vrea să devin continuatorul unor oameni a căror artă convenţională o disprețuiesc". În ciuda sprijinului puterilor publice şi în ciuda obsesiei eşecului, Rodin îşi apără marginalitatea. Opera sa, calificată drept impresionistă de Edmond de Goncourt, este expusă la Paris alături de a lui Monet într-o retrospectivă din 1889. Dar Rodin se delimitează de impresionism şi-şi apără specificitatea sculpturii sale: autonomia, tridimensionalitatea, prelucrarea suprafeţei în faţete dând impresia de mişcare, de veridicitate a emoţiilor, mereu la limita instabilităţii. Prin opera sa antiacademică, simbolistă, Rodin creează un nou limbaj într-o încercare permanentă de depăşire.

Aristide Maillol, *Acţiunea încătuşată*, 1906 (Musée d'Orsay, Jardin des Tuileries, Paris). Această sculptură este o comandă destinată monumentului dedicat memoriei lui Louis-Auguste Blanqui (1805-1881), încarcerat jumătate din viaţă pentru ideile sale revoluţionare. Maillol a ales să reprezinte revolta printr-o femeie cu mâinile legate la spate. Plenitudinea volumelor, chipul stilizat exprimă o determinare cu atât mai mare, cu cât ea este înfrânată din interior.

lumina, creând personajelor efecte expresive de emoţie şi angoasă.

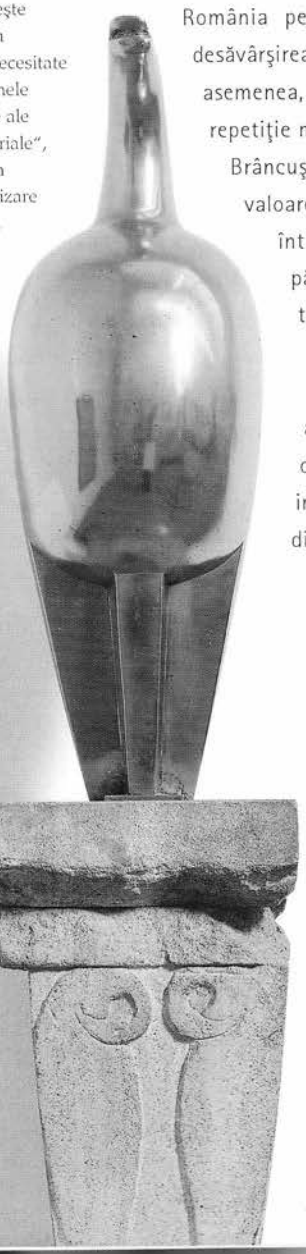
Portretele sale sculptate reprezentându-i pe *Victor Hugo* (1890), *Balzac* (1897), seria *Burghezilor din Calais* (1884-1895) sugerează inspiraţia creatoare care se îndepărtează, în suferinţă, de materia în luptă cu sufletul lor. Desenele, deopotrivă remarcabile, revelează talentul artistului pentru arabesc, care îi permite să surprindă adevărul în mişcările modelelor sale. Rodin a fost şi un genial descoperitor de talente, primindu-i în atelierul său – în ciuda dificultăţilor care îl asaltau – pe François Pompon (1874-1946), Aristide Maillol (1861-1944), Camille Claudel (1864-1943) şi Charles Despiau (1874-1946). Constantin Brâncuşi (1876-1957) se va bucura şi el de sprijinul lui Rodin încă de la începutul carierei sale în Franţa. François Pompon, considerat a fi unul dintre cei mai buni practicieni din atelierul lui Rodin, în care lucrează timp de cincisprezece ani, se face cunoscut mai ales ca animalier. El sculptează animale într-o manieră stilizată, ca spre exemplu *Ursul alb* (1921). Constantin Brâncuşi, născut în România, emigrează în Franţa în 1904 şi dobândeşte cetăţenia franceză în 1952. Nu îşi va părăsi ţara de adopţie decât pentru scurte călătorii în Statele Unite, România şi Egipt, unde admiră piramidele. Remarcat şi încurajat de Rodin încă din 1907, îşi păstrează totuşi independenţa, dar împrumută de la acesta metoda de cioplire directă în blocurile de material. Devine prietenul lui Matisse, Modigliani şi Rousseau Vameşul; va ciopli el însuşi *cippus*-ul de pe mormântul acestuia din urmă, pe care gravează poemul dedicat de Apollinaire. În 1913, Brâncuşi prezintă cinci lucrări la Armory Show din New York, în care se regăsesc tendinţele avangardei, la care artistul nu va adera niciodată cu adevărat în ciuda interesului său pentru cubişti. Mai mult decât de artele primitive, îndrăgite de aceştia din urmă, opera lui Brâncuşi se apropie, prin căutarea esenţialului şi eliminarea detaliilor, de arta neolitică – în *Cumînţenia pământului* (1907) – şi de arta arhaică sau antică preclasică, ale căror principii sunt net vizibile în motivul *Sărutului* (1923), reprezentând o femeie şi un bărbat îmbrăţişaţi. El îmbină această moştenire cu o

reflecţie modernă, premonitorie, asupra zborului şi spaţiului, reţinând, printre făpturile sale predilecte, pasărea, ale cărei suprafeţe netede, şlefuite până la limita dezechilibrului, sunt generatoare de energie. Brâncuşi transpune temele vieţii în absolut şi şlefuieşte până la perfecţie marmura, oţelul şi bronzul, ale căror suprafeţe se reflectă în soclurile-oglindă, pe care le pune în contrast cu rugozitatea pietrei şi a ipsosului. Această meditaţie asupra spiritualităţii, uneori considerată frustă, conduce la modelul originar oviform din ciclurile *Muza adormită, Nou-născut, Prometeu, Începutul lumii*, care îi vor inspira pe suprarealişti.

În 1938, realizarea *Porţii sărutului*, operă comandată de România pentru memorialul de la Târgu-Jiu, marchează desăvârşirea operei sale monumentale, care cuprinde, de asemenea, ciclul *Coloanelor fără sfârşit*, al căror principiu de repetiţie modulară va inspira Arta Minimală a anilor 1960.

Brâncuşi conferă soclurilor masive ale sculpturilor sale o valoare arhitecturală autonomă, creând un contrast între rugozitatea suprafeţelor acestora şi fineţea păsărilor şi a muzelor, înainte de a le suprima cu totul, în maniera sculptorilor africani.

Brâncuşi a fost, totodată, şi un fotograf de foarte mare talent. Instantaneele luate prietenilor, animalelor şi, mai ales, sculpturilor sale sunt opere de artă ce constituie o sursă de informaţii inestimabile despre estetica şi viaţa sa în atelierul din intrarea Ronsin de la Paris.



Constantin Brâncuşi, *Măiastra*, 1912 (Tate Gallery, Londra). Toată viaţa, Brâncuşi va medita asupra esenţei zborului, şi cele şapte versiuni ale *Măiastrei* – nume de pasăre care, în folclorul românesc, îl călăuzeşte pe Făt-Frumos către aleasa lui – anticipează lungul ciclu al *Păsărilor*. Încercând să „reveleze frumuseţea lumii", Brâncuşi şlefuieşte bronzul până la perfecţiune, „necesitate impusă de formele relativ absolute ale anumitor materiale", pentru a realiza o mai bună stilizare a volumelor. El introduce de asemenea virtualitatea spaţiului prin reflexele luminii captate de suprafaţa bronzului, puse în contrast cu rugozitatea soclului de piatră.

REVOLUŢIILE PRIN FORMĂ

Prin restructurarea formelor, cubiştii, futuriştii, suprematiştii şi constructiviştii aprofundează experienţa dobândită de revoluţiile prin culoare ale mişcărilor precedente. Depăşind individualitatea geniului lor, a inspiraţiei lor, ei introduc pentru prima oară în istorie noţiunea de avangardă pentru a-şi afirma mai bine originalitatea vederilor. Prevestind abstracţia, aceste avangarde dau măsura tendinţei secolului al XX-lea de a concepe sisteme complexe care nu se referă nici la formele naturii, nici la elanurile emoţiei, şi care caută, independent de orice transcendenţă, să se elibereze de estetica secolelor anterioare pentru a o defini pe aceea, nouă, a unei umanităţi confruntate cu propriile sale creaţii.

Pablo Picasso, *Bust de marinar*, 1907 (Musée Picasso, Paris). Acest bust face parte dintr-o lungă serie de studii pregătitoare pentru tabloul *Domnişoarele din Avignon*. Nu a fost reţinut pentru versiunea definitivă a tabloului, dar rămâne o operă în sine. Ambiguitatea introdusă de pictor în tratarea feminină a părului, prins în coc, şi în costumul de marinar este excepţională, dar profunzimea privirii rămâne tipică stilului lui Picasso.

Cubismul

Cubismul a cunoscut trei etape principale, una cézanniană, din 1907 în 1909, una analitică, din 1910 în 1912, şi una sintetică, din 1913 în 1914. Din el au evoluat direct orfismul şi vorticismul, care s-au dezvoltat începând cu 1912. Majoritatea artiştilor cubişti au traversat o perioadă fovistă, ca de exemplu Georges Braque (1882-1963), şi chiar tabloul acestuia *Case la Estaque* (Kunstmuseum, Berna) – prezentat şi refuzat la Salonul de Toamnă din 1908, şi „făcut din mici cuburi" – a fost cel care i-a inspirat lui Matisse o reflecţie critică ce a dus la inventarea termenului de „cubism", reluat şi generalizat mai târziu de criticul Louis Vauxcelles. Definirea cubismului ca mişcare este net ulterioară primelor căutări efectuate încă din 1907 de Pablo Picasso (1881-1973); tabloul său, *Domnişoarele din Avignon* (MOMA, New York), datat 1907, dar neterminat niciodată, a fost prima creaţie cubistă. Parodie contestatară a *Băii turceşti* de Ingres (1859-1863, Luvru, Paris) şi a *Bucuriei de a trăi* de Matisse (1905-1906, The Barnes Foundation, Merion), lucrarea, care trebuia în primul rând să evoce o scenă de bordei, şi-a primit în cele din urmă titlul de la poetul şi criticul André Salmon. Ea demonstrează lungile căutări ale lui Picasso de purificare a formelor şi eliminare a detaliilor descriptive şi sentimentale, precum şi voinţa sa de a aprofunda lecţia lui Cézanne în redarea spaţiului prin suprapunerea planurilor, în detrimentul clarobscurului şi al iluziei antropomorfice

Pablo Picasso, *Domnişoarele din Avignon,* 1907 (MOMA, New York). Revoluţionar prin ruptura definitivă pe care o instituie între natură şi artă, acest prim tablou cubist al lui Picasso demonstrează totodată fascinaţia artistului pentru portretele lui Cézanne şi măştile africane. El ilustrează definiţia dată de Apollinaire tablourilor cubiste, compuse „din elemente împrumutate nu din realitatea viziunii, ci din realitatea concepţiei".

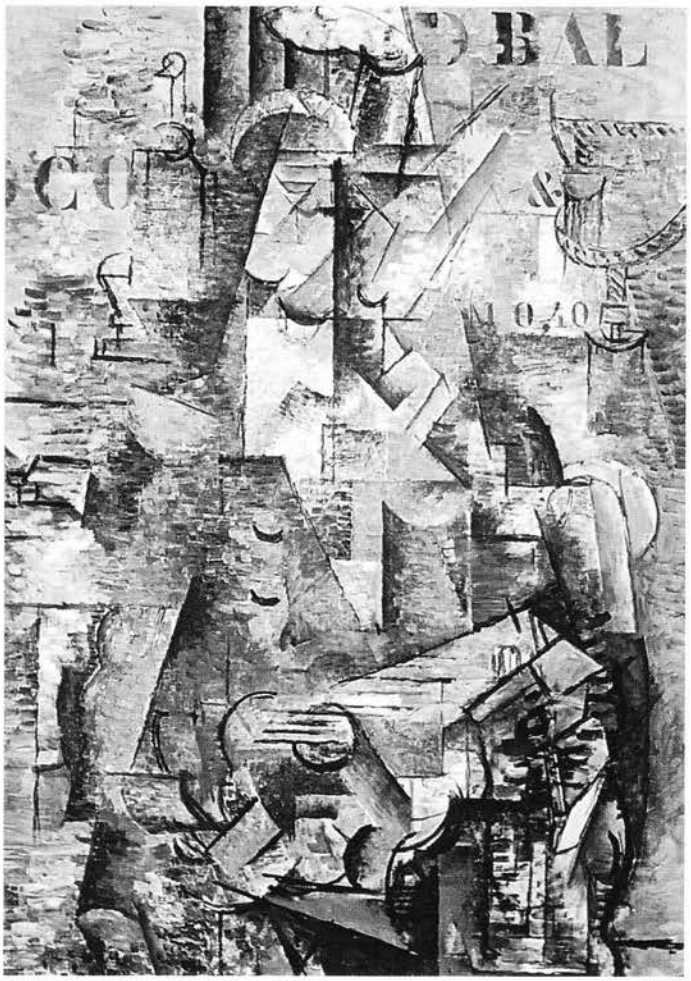
a adâncimii (ca transpunere a viziunii naturale a omului), după principiul lui Cézanne: „a reda natura utilizând sfera, cilindrul, conul". Ea anticipează fascinaţia lui Picasso pentru arta africană, vizibilă în tratarea eliptică a figurilor, prezentarea lor frontală şi aspectul de mască al chipurilor. Picasso pune în evidenţă structurile în detrimentul caracterelor individuale ale personajelor, în maniera portretelor încremenite ale lui Cézane.

Deşi cubismul s-a dezvoltat3 numai în Franţa, din 1907 până în 1914, el a avut totuşi repercusiuni considerabile în lumea întreagă, şi chiar şi în afara universului pictural, până în Rusia şi Statele Unite. În el îşi va găsi aproape cu exclusivitate inspiraţia arta abstractă, cea mai însemnată dintre revoluţiile picturale ale secolului al XX-lea. Expoziţia de la Armory Show, care are loc la New York în 1913, pune accentul pe arta franceză, Cézanne, cubism şi dadaism, şi pe operele fraţilor Duchamp, printre care *Nud coborând scara* (1912, Museum of Art, Philadelphia) al lui Marcel Duchamp, care provoacă scandal.

Repertoriul formal al acestui limbaj plastic reducţionist pe care îl reprezintă cubismul cuprinde descompunerea formelor în poliedre multiple, bazată pe serii sau pe combinaţii asimetrice, fuziunea planurilor, dominante ortogonale şi diagonale, ritmul contradictoriu, reducerea gamelor de culoare şi cea a temelor. Prin naturile moarte, portretele cu accesorii identice, pipe, ghitare, jocuri de şah – pasiunea lui Marcoussis şi a lui Juan Gris (1887-1927) – şi de dame izolate de orice context naturalist, excepţie făcând doar lucrările lui Gris, el evocă un univers de reflecţie din care sunt excluse sursele de lumină exterioară. Continuând concepţia lui Cézanne despre opera de artă ca armonie paralelă naturii, cubiştii separă modul de reprezentare de aspectul natural al obiectului prin anularea iluzionismului moştenit de la pictura Renaşterii. Pentru a afirma mai bine autonomia operei de artă în raport cu natura, ei stabilesc structuri predeterminate, pe care le animă cu ajutorul principiilor dinamismului şi simultaneităţii punctelor de vedere. Aşa cum afirmă Gleizes şi Metzinger în lucrarea lor *Despre cubism* (1911), „singura greşeală în artă este imitaţia"; omul este singur şi trebuie să-şi confrunte existenţa cu noul univers care îl înconjoară. Operele cubiste sugerează asociaţii neliniştitoare, ambigue, pe care suprarealiştii le vor încărca de onirism.

Mască cu două capete provenind din Coasta de Fildeş (Musée d'Art d'Afrique et d'Océanie, Paris).

Metzinger se delimitează de toate formele de spiritualism decadent: „Noi respingem facilităţile ocultismului fantezist". Pictura devine o artă „determinată de legile formale ale obiectului", „instrument de cunoaştere", activitate ştiinţifică, şi nu numai „materie cu o estetică bună să demonstreze iritabilităţile noastre în faţa lucrurilor sau a spectacolelor". Realitatea şi nu teoria este cea care determină percepţia; cubismul menţine încă o legătură între subiect şi obiect care va fi anulată de arta abstractă. Frumuseţea portretelor şi a compoziţiilor cubismului analitic provine din înlănţuirea faţetelor geometrice conform unei foarte mari rigori formale, din unitatea elementelor, izvorâtă din chiar antagonismele lor, şi din sobrietatea camaieurilor de tonuri transparente de griuri, bejuri, brunuri, care par să emane dintr-o ordine poetică pur abstractă.

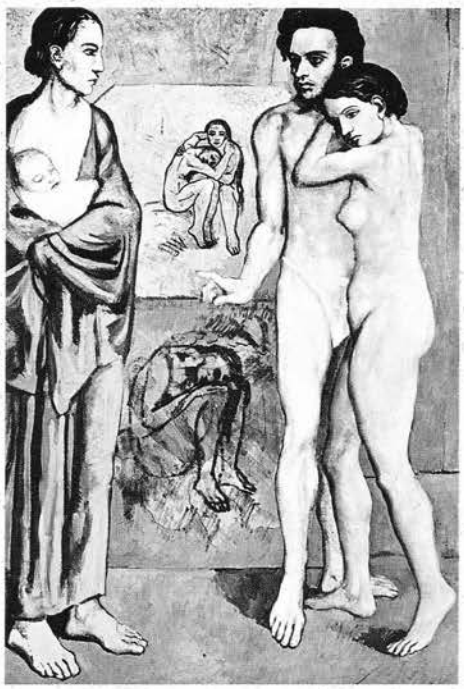


Georges Braque, *Portughezul*, 1911 (Kunstmuseum, Basel). Acest tablou aparţine fazei celei mai pure a cubismului analitic. Trăsăturile esenţiale ale personajului sunt încă sesizabile, dar prin descompunerea figurilor şi a fondului în elemente geometrice pictate în tonalităţi brune şi gri, ansamblul tabloului oferă o omogenitate remarcabilă. Braque introduce pentru prima dată litere şi cifre trasate cu poşoarul, pe care nu le vrea încărcate de semnificaţie din punct de vedere al conţinutului lor, ci din cel al formei intrinsece semnului lor, căutare pe care o va continua în colajele din 1912.

Începutul secolului al XX-lea este o perioadă în care, mai mult ca niciodată, se afirmă descoperirile ştiinţifice în domeniul teoriilor artistice. Juan Gris declară în 1923: „Matematica picturală mă conduce la fizica reprezentativă". Îngrijoraţi de lăsarea reproducerii realului pe seama fotografilor, cubiştii explorează descoperirile fizicii teoretice, şi în mod deosebit teoria relativităţii a lui Einstein, care, reunind materia şi energia, descoperă dimensiunea spaţiu-timp şi modifică locul omului în univers. Tablourile cubiste se vor o afirmare a spaţiului în raport cu volumul şi o încercare de reprezentare a celei de-a patra dimensiuni, după cum o prezintă Gleizes – care face totodată referire şi la teoremele lui Riemann – şi exegetul mişcării, Apollinaire, într-o manieră, ce-i drept, mai degrabă metaforică decât ştiinţifică. Pentru a se inspira din teoria relativităţii, cubiştii ar fi trebuit mai înainte de toate să respingă principiul simultaneităţii punctelor de vedere, pe care, de altfel, nu-l realizează cu adevărat, căci obiectele sunt

Pablo Picasso

Viaţa, 1903 (The Cleveland Museum of Art, Cleveland). În această alegorie din perioada albastră a lui Picasso, foarte marcată de expresionismul spaniol, întâlnim melancolia şi gravitatea temei maternităţii problematice. Jocul tablourilor în tablou prefigurează reflecţiile lui Picasso asupra percepţiei şi limitelor operei de artă, din perioada sa cubistă.



Pictorul de geniu care a fost Pablo Picasso a reînnoit mai presus de toate limbajul figurativ al secolului al XX-lea prin profunzimea viziunii sale şi inepuizabila sa putere de invenţie, aliate unui talent caligrafic excepţional. El a adâncit analiza ambiguităţii reprezentării.

1881. Se naşte Pablo Picasso la Malaga, în Spania.

1901. Soseşte la Paris în 1900, realizează până în 1904 tablouri expresioniste impregnate de melancolie, care constituie „perioada sa albastră", urmată, din 1905 până în 1906, de „perioada roz".

1907. Realizează tabloul *Domnişoarele din Avignon;* din acel moment este considerat precursorul cubismului. Îi defineşte acestui curent structura formală – care îi va servi de schemă de gândire întreaga viaţă. Atelierul său de la Bateau-Lavoir devine un centru de dezbateri pasionate cu prietenii săi Gertrude Stein, Juan Gris, Marcoussis, Max Jacob, André Salmon.

1914. Sculptura sa *Paharul de absint* (MNAM, Paris) constituie primul *ready-made;* este începutul unei lungi meditaţii asupra transparenţei, care va fi reluată de alţi sculptori, precum Naum Gabo şi Antoine Pevsner.

1915. Evoluează către un realism încă impregnat de variaţiuni cubiste, care se afirmă în 1919 la Londra, unde îl regăseşte pe Derain, în plină fază de întoarcere la sursele clasice. Revoluţionează decorurile Baletelor Ruse printr-un stil aproape instinctiv şi introducerea de figuri mitice, cum ar fi Minotaurul.

1916. Primul Război Mondial, pe care îl trăieşte la Paris, îi lasă ca singuri tovarăşi pe Juan Gris şi Max Jacob; va fi profund marcat de moartea lui Apollinaire.

1920. Reintrepretarea modernistă a stilurilor antice grec şi roman prin figuri colosale, sculpturale, statice, atemporale, melancolice, realizate în game sobre de ocru şi gri, face să se distingă opera sa de platitudinea lineară a întoarcerii la ordine. Interesul pentru energia dinamică a liniei va rămâne totuşi o constantă în creaţia sa.

1923. Îşi încearcă talentul în realizarea de portrete preţioase în maniera lui Ingres, cum ar fi seria, de o frumuseţe patetică, a *Arlechinilor* (MNAM, Paris). Această epocă de neoclasicism, de iluzionism neocubist şi de mondenitate – „epoca duceselor", după expresia lui Max Jacob – nu durează mult. Viaţa şi opera lui Picasso vor fi o afirmare violentă şi fără compromisuri a libertăţii de expresie politică, artistică şi personală, precum şi o luptă constantă împotriva convenţiilor.

1925. Opera sa cunoaşte o ruptură, accentuată în 1928 prin apariţia suprarealismului, care îi permite să-şi aprofundeze propria meditaţie asupra dublei semnificaţii a imaginilor. Din acel moment, dislocarea figurii umane, văzută simultan sub diferite unghiuri, eterogenitatea spaţiului

Pagina din dreapta: *Portretul lui Ambroise Vollard*, 1909-1910 (Muzeul Puşkin, Moscova). Pictorii de la începutul secolului al XX-lea i-au datorat mult lui Ambroise Vollard (1865-1939), genial negustor de tablouri şi descoperitor de talente. Din 1901, acesta îl va face cunoscut pe Picasso, care îi înfăţişează aici chipul cu poezie şi sensibilitate, conform regulilor cubismului analitic, recurgând la faţete geometrice multiple, în tonuri cristaline, brune, bej şi gri.

şi vivacitatea stridentă a culorilor consacră originalitatea stilului său, fondată pe jocurile semnificant-semnificat şi imitaţia imitaţiei, îndeosebi în colajele de hârtie pictată. Nu va evolua însă niciodată până la un abstracţionism total.

1930. Figurile mitologice ale calului şi Minotaurului, ca şi femeile în lacrimi devin temele sale cele mai frecvente. Petrece două ultime sejururi în Spania, apoi temperamentul său pasional traversează o criză de grave tensiuni personale.

1937. Realizează capodopera sa *Guernica*, omagiu adus oraşului basc martir.

1940. La Paris, unde continuă să locuiască în timpul Ocupaţiei, pictează opere dramatice executate în game de culori stinse, cum ar fi *Serenadă* (1942, MNAM, Paris) şi *Groapa comună* (1945, col. part.), în care figura umană descompusă, tulburătoare, este surprinsă într-un cadru sinistru de interioare a căror banalitate domestică este ea însăşi purtătoare a celor mai mari pericole.

Operele lui Picasso, care au şocat atât de mult publicul, nu au făcut decât să anticipeze realitatea angoasantă a evenimentelor care au zguduit prima jumătate a secolului al XX-lea. El a pus în lumină funcţia artei, care nu se mai vrea ideală, pură, ci angajată în timp, precum filozofia existenţialistă a „mâinilor murdare" a lui Sartre.

1944. Picasso se înscrie în partidul comunist şi se hotărăşte să nu se mai întoarcă în patria sa, Spania, atâta timp cât Franco îşi va exercita aici dictatura, promisiune pe care şi-o va ţine până la moarte.

1945. Se stabileşte în sudul Franţei şi produce un număr considerabil de lucrări, în continuare inspirate de figura umană tratată în manieră cubistă, ca şi de noua contemplare a naturii. Reia activitatea de sculptor, de ceramist, şi inventează sculpturile-asamblaj.

1965. Realizează o combinaţie unică între principiile cubiste şi lirismul senzualităţii redescoperite a corpului omenesc şi se inspiră din operele lui Delacroix, Manet, Velázquez şi Poussin.

În 1968, parodiază arta ideală a lui Rafael, pe care îl înfăţişează într-o

Guernica, 1937 (Museo Reina Sofia, Madrid).
În timpul Războiului Civil din Spania, în momentul când Țara Bascilor este înconjurată de „cercul de fier" al generalului Mola, șeful de stat-major al legiunii Condor trimise de Germania, Von Richthofen, decide, în acord cu trupele franchiste, să lanseze operațiunea „Guernica". La 26 aprilie 1937, într-o luni, zi de târg, aviația militară germană, *luftwaffe*, bombardează acest orășel basc, focar de rezistență republicană, care este distrus în întregime; sunt ucise peste o mie cinci sute de persoane. Spectacolul apocaliptic pe care îl oferă în aceste momente Guernica prefigurează lunga noapte care va urma. Picasso declară: „Pictura este o armă de atac și apărare împotriva dușmanului". Și continuă: „Războiul din Spania este bătălia reacțiunii cu poporul, cu libertatea. Toată viața mea de artist nu a fost decât o luptă continuă împotriva reacțiunii și a morții artei. În panoul la care lucrez și pe care-l voi intitula *Guernica*, îmi exprim clar oroarea față de casta militară care a scufundat Spania într-un ocean de durere și moarte". Această operă monumentală, în care se amestecă figuri umane și animale în acest ultim ceas al morții, este dominată de chipurile torturate ale femeilor, de taur, simbol al brutalității oarbe, de cal, simbol al poporului, în timp ce porumbelul, simbol al libertății, este rănit de moarte. Spațiul, construit pe planuri triunghiulare, este eterogen, după principiile cubiste, prin opoziția dintre liniile ortogonale și diagonale; dar extensia lineară a corpurilor dislocate și suferința chipurilor redau permanența expresionismului în stilul lui Picasso. Comandat artistului pentru pavilionul Republicii Spaniole de la Expoziția Universală din 1937 de la Paris, *Guernica* ajunge în Spania în 1981, după moartea lui Franco.

serie de desene în compania Fornarinei, pentru a evoca voluptatea iubirii și „ceea ce o depășește: arta" (D. Cordellier, *Rafael* [catalogul expoziției], Grand Palais, Paris, 1983).

1973. Până la moartea sa (în 1973, la Mougins), realizează o importantă producție de gravuri, desene și tablouri, printre care o serie de autoportrete cu privire scrutătoare.

Septembrie 1981. O dată cu moartea lui Franco, *Guernica* revine în Spania, după ce în prealabil fusese găzduită de Museum of Modern Art de la New York. Picasso ceruse ca opera să nu-i fie înapoiată Spaniei decât după reinstaurarea republicii. Îndeplinirea acestei dorințe a fost interpretată ca o revenire la democrație.

mai degrabă descompuse decât văzute sub diferite unghiuri. Spaţiul pictural nu se poate concilia cu concepţia de câmp spaţial din fizică; afirmaţiile despre o pretinsă relaţie criptică între cubism şi teoria relativităţii sunt deci eronate, aşa după cum a declarat-o însuşi Einstein: „Acest limbaj nou în materie artistică nu are nimic de-a face cu teoria relativităţii". El se apropie mai mult de logica lui Hilbert şi Brouwer şi de lucrările fizicianului rus P. D. Uspensky (1878-1947), *Un nou model de univers* (1905-1910-1916), *A patra dimensiune* (1909), şi *Tertium Organum* (1911), care se bucurau de o mare vogă la futuriştii ruşi şi la cubişti.

Crearea grupului Section d'Or în 1912 datorată fraţilor Raymond Duchamp-Villon (1876-1918), Marcel Duchamp (1887-1968) şi Jacques Villon (1875-1963), reunindu-i pe Francis Picabia (1879-1953), Roger de La Fresnaye (1885-1925), Frantisek Kupka (1871-1957), Louis Marcoussis (1878-1941) şi Alexandr Archipenko (1887-1964), aduce o reînnoire a cubismului. Inspirându-se din regulile perspectivei şi ale secţiunii de aur din *Tratatul de pictură* (1490) al lui Leonardo da Vinci, artiştii grupului îşi bazează lucrările pe compoziţii alcătuite din structuri piramidale cu punct de vedere dublu, obţinute prin convergenţa diagonalelor, şi modifică gamele de culori închise ale cubismului analitic în favoarea tentelor acidulate. Artele africane şi oceanice reprezintă pentru ei o revelaţie, ca şi ultimele descoperiri despre structura materiei, mişcarea browniană, cercetările lui Étienne-Jules Marey şi Muybridge în domeniul sintezei mişcării prin procedeul cronofotografiei. Marcel Duchamp va încerca să reproducă aceste principii în *Nud coborând scara*, 1912. Ca reacţie împotriva acestei evoluţii către abstracţionism, Picasso, Braque şi Juan Gris inventează colajul, care pune în evidenţă contrastul dintre suprafaţa pânzei şi redarea iluzionistă a adâncimii care dezbracă realitatea de efectele sale de frumuseţe efemere şi secundare. Pentru a sublinia acţiunea directă a materiei,

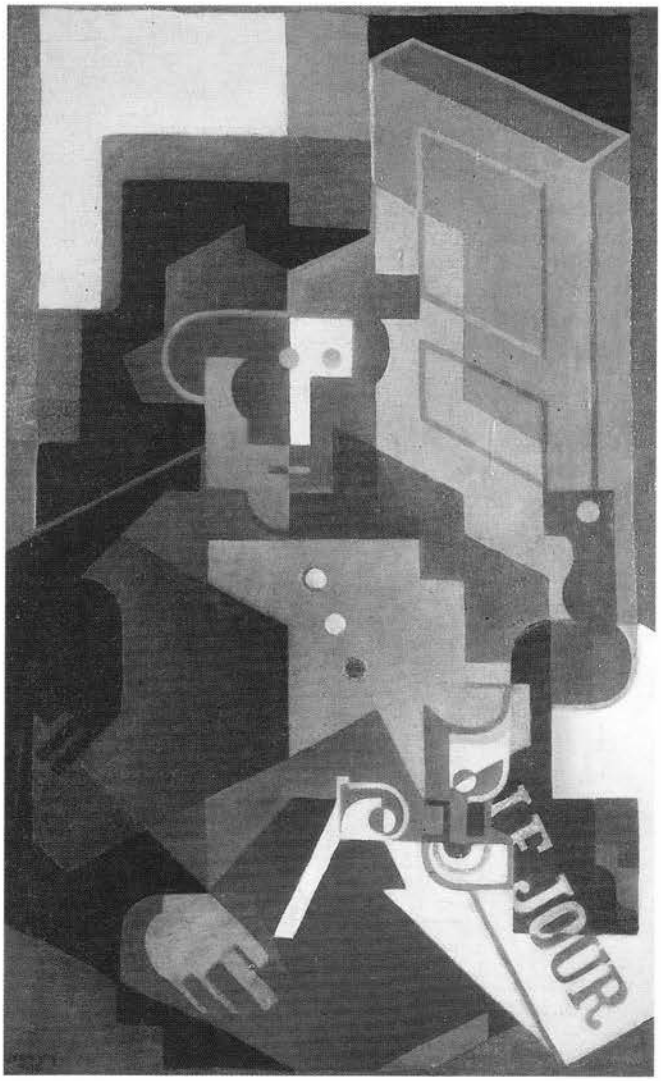
Raymond Duchamp-Villon, *Femeie aşezată*, 1914 (MNAM, C. G.-P., Paris). Membru al grupării Section d'Or, Raymond Duchamp-Villon, frate al lui Marcel Duchamp şi Jacques Villon, realizează, inspirându-se de la un manechin, o sculptură a cărei eleganţă a liniilor izvorăşte din suprimarea oricărui detaliu superfluu şi din şlefuirea suprafeţei. El împinge mai departe această reducţie formală, în anul 1914, prin realizarea *Calului-Major* (MNAM, Paris), sinteză între animal şi maşină.

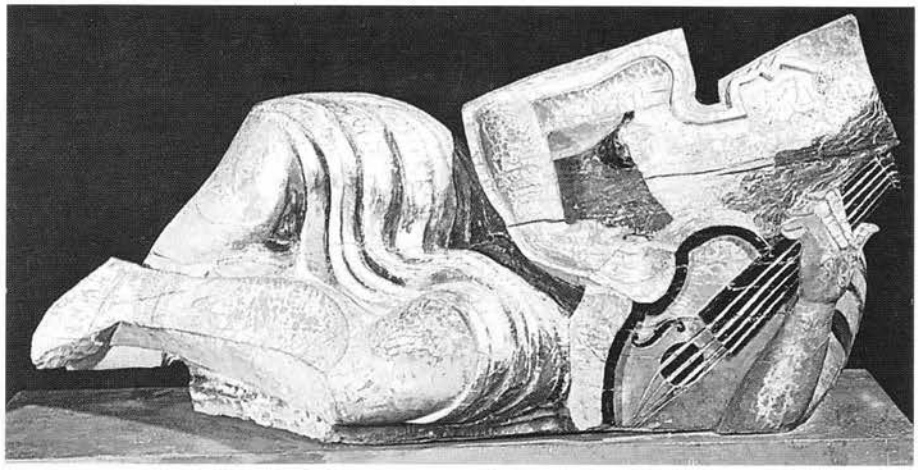
Jacques Villon, *Aventura*, 1935 (MNAM, C. G.-P., Paris). În pofida morţii mişcării cubiste în 1914, această lucrare demonstrează că „aventura" nu era încă încheiată. După ce suferise influenţa lui Cézanne, Jacques Villon se alătură grupului Section d'Or. Maniera sa de tratare a formelor se sprijină pe tratate ştiinţifice; aici, el îmbină încă precizia compoziţiei cu puritatea şi transparenţa culorilor.

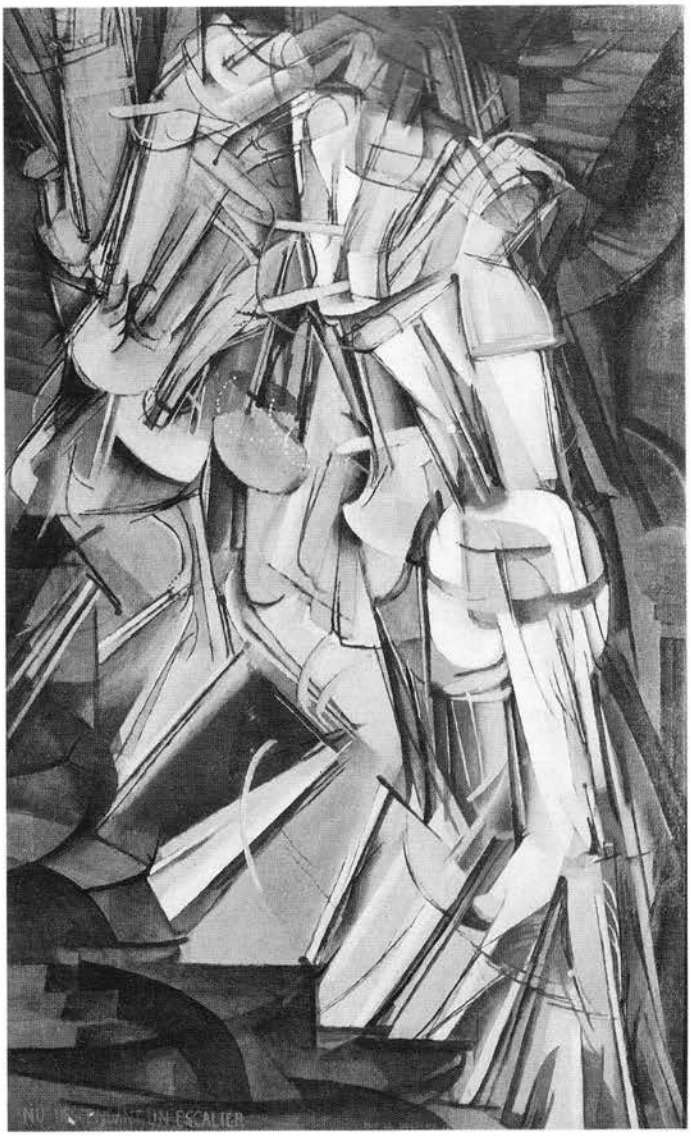
Juan Gris introduce chiar un fragment de oglindă în lucrarea sa *Lavaboul* (1912, col. part., Paris).

Spre deosebire de fovism, cubismul a permis evoluţii sclipitoare în domeniul sculpturii. Raymond Duchamp-Villon şlefuieşte suprafaţa anatomiilor sale umane sau animale pentru a elimina detaliile descriptive în favoarea unei abstractizări mecanizate a formelor. Stilizarea arhaizantă a sculpturilor lui Archipenko, ca de exemplu *Femeie drapată* (1911, MNAM, Paris), dă profunzime repertoriului formal cubist; el creează primele sculpto-picturi, gen care se va dezvolta pe toată durata secolului al XX-lea. Otto Gutfreund (1889-1927) şi Ossip Zadkine (1890-1967) îmbogăţesc cubismul, integrând sculpturilor lor elemente expresioniste, evocarea mişcării sau cea a muzicii. Cubiştii au trăit într-un anume ermetism, chiar şi în locurile cele mai civilizate precum Armory Show, în oprobriul general, scandaluri, zeflemelele publicului şi critici,

Juan Gris, *Locuitorul din Touraine*, 1918 (MNAM, C. G.-P., Paris). Acest portret, pictat în vara lui 1918 în Touraine, este realizat conform regulilor cubismului sintetic. Cu toate acestea, Juan Gris a abandonat culorile vii din perioada 1913-1914 pentru gama sobră a cubismului analitic. După ce meditase la lecţia lui Cézanne, ale cărui potrete îl fascinau, pentru a-i da o interpretare personală, putea afirma: „Cézanne face dintr-o sticlă un cilindru, [...] eu însă dintr-un cilindru fac o sticlă".







Marcel Duchamp, *Nud coborând scara, nr. II,* 1912 (Museum of Art, Philadephia). În 1913, Marcel Duchamp va stârni cea mai violentă controversă la Armory Show de la New York, când expune acest nud, a cărui descompunere de mişcări, foarte sobră şi structurată, este inspirată de lucrările lui Marey şi Muybridge despre cronofotografie.

Jos, în stânga: **Ossip Zadkine,** *Odalisca,* 1936 (Musée Réattu, Arles). Opunând verticalităţii lucrărilor sale cubiste din anii 1914-1918 forma alungită a acestei *Odalisce,* Zadkine o construieşte din mari faţete geometrice conform principiului simultaneităţii, combinând caracterul masiv şi aspru al materialului cu spiritualitatea temei muzicale, de altfel dominantă în creaţia sa.

singurii care au resimţit nevoia de a se justifica fiind Gleizes şi Metzinger. Cu toate acestea, cubismul a urmat de fapt un drum paralel cu dezvoltarea generală a culturii de la începutul secolului, având puncte comune cu căutările muzicale ale lui Stravinski şi Shoenberg, cu cele literare ale lui Mallarmé (1842-1898), e. e. cummings (1894-1962), James Joyce (1882-1941) şi Gertrude Stein (1874-1946), în sensul unei eliberări faţă de structurile formale clasice. Această mişcare va fi întreruptă de Primul Război Mondial, în care sunt înrolaţi aproape toţi artiştii, în cazul când nu au fost constrânşi la exil. Apollinaire şi Braque vor fi răniţi extrem de grav la cap şi vor suferi trepanaţii; Raymond Duchamp-Villon, Roger de La Fresnaye şi Amédée de La Patellière (1890-1932) vor muri

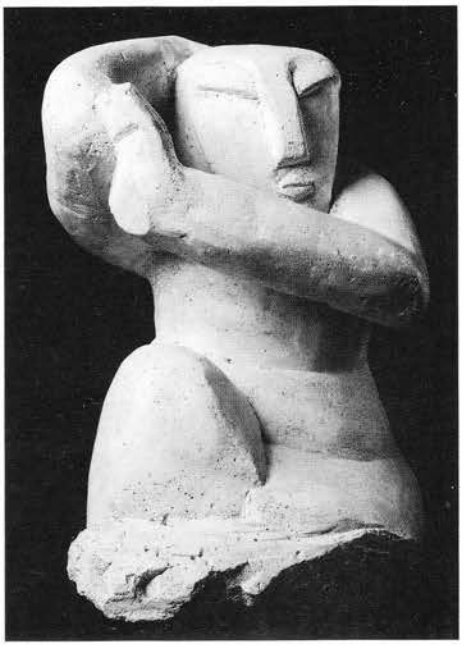
Otto Dix,
Războiul, 1929-1932
(Staatskunst-
sammlungen, Dresda).
În timpul Primului
Război Mondial,
la care a plecat luând
cu sine *Ştiinţa voioasă*
de Nietzsche şi
Noul Testament,
Otto Dix
a luptat ca simplu
soldat pe fronturile
rus şi francez, fiind
rănit de două ori.
În ciuda condiţiilor
atroce din tranşee,
realizează peste
600 de crochiuri.
Începând cu 1921,
pentru a-şi îmbogăţi
expresionismul
stilului, revine la
sursele picturii
germane şi reia
vechea tradiţie a
retablului pentru
capodopera sa
Războiul, poliptic
acoperit cu glasiuri

rafinate.
Ca şi la Altdorfer, lumina intensă, culorile reci, forţa compoziţiei conferă un caracter tragic, apocaliptic, acestei scene de luptă, în care soldaţii par să evadeze din cadrul omenescului pentru a se precipita spre abisuri necunoscute. Dix s-a înfăţişat pe sine în panoul din dreapta, în încercarea de a transporta un soldat. Stilul realist, apropiat de obiectivitatea ştiinţifică, al panoului inferior, care reprezintă cadavrul unui soldat, este direct inspirat din tabloul lui Hans Holbein *Cristos mort* (1521, Kunstmuseum, Basel), considerat a fi prima reprezentare profană a lui Cristos în arta occidentală.

prematur în urma gravelor răni primite; Jacques Villon îşi face serviciul militar într-o unitate de camuflaj, ca şi Puy şi Dunoyer de Segonzac, în timp ce cehii Kupka şi Gutfreund, angajaţi voluntari, luptă alături de poetul Blaise Cendrars în Artois. După război, în mod paradoxal, criza valorilor figurative va constitui un context favorabil pentru evoluţiile sclipitoare din creaţia lui Picasso, Braque şi Kandinsky; cubismul va supravieţui până în 1936. Marcat pentru o perioadă scurtă de cubismul sintetic, Malevici îşi va urma propria cale spre suprematism. Singurii care vor asista la o scădere a calităţii artei lor vor fi artiştii cel mai strâns legaţi de principiile cubiste.

Vorticismul

Conferinţele ţinute la Londra din 1910 până în 1914, de F. T. Marinetti (1876-1944), promotorul futuriştilor italieni, după propria sa metodă a „terorismului verbal", fac senzaţie printre pictorii britanici cubişti de avangardă. Wyndham Lewis (1882-1957), Cristopher R. W. Nevinson (1889-1946), Cuthbert Hamilton (1884-1959) şi Edward Wadsworth (1889-1949) fondează, în martie 1914, Rebel Art Centre, dar începând din iunie 1914, cu excepţia lui Nevinson, resping manifestul futurist, critică gustul futuriştilor pentru maşini, pe care-l consideră pueril, şi nu reţin decât conceptul operei de artă ca sursă şi formă de energie.



Henri Gaudier-Brzeska, *Femeie aşezată,* 1914 (Musée des Beaux-Arts, Orléans).
Sculptorul francez Henri Gaudier Brzeska se stabileşte în 1911 la Londra, unde devine membru al mişcării vorticiste.
Admirator al lui Rodin, Brâncuşi şi Archipenko, dar mai ales al artelor primitive oceanice, îşi creează stilul personal în studiile de forme organice umane şi animale.
Hieratismul totemic al acestei figuri, tensiunea volumelor, tratarea suprafeţei în planuri geometrice aplatizate prevestesc căutările lui Henry Moore din 1922 de simplificare a formelor.

Poetul Ezra Pound (1885-1972), care afişează la Rebel Art Centre o pancartă ce anunţă „sfârşitul erei creştine", va fi poetul unei mişcări reduse de fapt la câţiva membri. Îi dă numele de „vorticism", termen pe care-l făureşte de la cuvântul latinesc *vortex* („vârtej"). Operele vorticiste se caracterizează printr-un repertoriu formal cubist transformat prin radierea de linii curbe şi frânte: pornind de la vortexul din centrul compoziţiei, forţa giratorie a spiralei creează un efect de vârtej asemănător celui al vâltorilor violente ale istoriei. Manifestul vorticist apare în iunie 1914, în primul număr al revistei mişcării, *Blast*, şi grupului i se mai alătură sculptorii Jacob Epstein (1880-1959) şi Henri Gaudier-Brzeska (1891-1915).

Dar mişcarea vorticistă, mai puţin coerentă şi profundă decât cubismul, este spulberată de război. Henri Gaudier-Brzeska – care declarase: „Războiul este marele remediu. El ucide în individ aroganţa, mulţumirea de sine, orgoliul" – este omorât în luptă în iunie 1915, ca şi, în 1917, filozoful T. E. Hulme, unul dintre fondatorii grupului. Singurul care va continua să ducă mai departe vorticismul va fi Ezra Pound, care va publica în 1916 o carte, nu lipsită de erori, despre Henri Gaudier-Brzeska şi va aduna într-o culegere poemele lui Hulme; Lewis şi Nevinson, în schimb, se vor întoarce, după sfârşitul războiului, la realism.

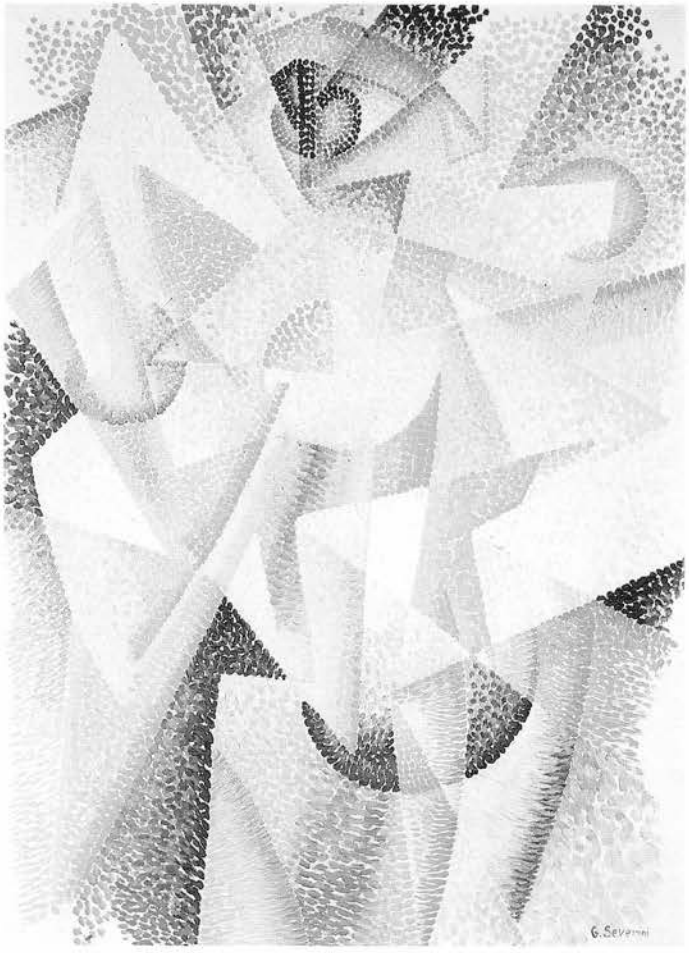
Futurismul

Futurismul a cristalizat eforturile artiştilor italieni de a scutura apatia politică şi culturală a Italiei de la începutul secolului al XX-lea, obsedată, de altfel, de trecutul său, şi de a încerca să regăsească dinamismul pe care-l

Umberto Boccioni, *Forme unice în continuitatea spaţiului,* 1913 (CIMAC, Palazzo Reale, Milano). Lucrările cele mai reprezentative ale futurismului italian apar în 1912 şi 1913. Această idee de sculptură spaţială, în care mişcarea este redată prin întinderea volumelor, va fi reluată de Archipenko, Naum Gabo şi futuriştii ruşi (ea va inspira în mod direct *Turnul* lui Tatlin), iar, mai târziu, de Moore. Există mai multe versiuni ale acestui bronz, una dintre cele mai mari fiind păstrată la Tate Gallery de la Londra.

cunoscuse la mijlocul secolului al XIX-lea în lupta sa pentru independenţă. Artiştii futurişti atacă valorile stabilite şi propun noi programe, destinate să ralieze Italia la Europa progresistă printr-o agresivitate verbală şi culturală „sănătoasă": prin apologia oraşelor, a erei maşinii şi a vitezei, automobilul de curse fiind de acum considerat ca „mai frumos decât *Victoria din Samothrace*". Fundamental naţionalist, futurismul va cunoaşte două faze istorice: cea care se întinde din 1909 până în 1916, data morţii inspiratorului mişcării, Umberto Boccioni (1882-1916), şi cea din 1918 până în 1944, când Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), teoreticianul său, încearcă în zadar să o impună ca artă oficială a Italiei.

Manifestul futurist al lui Marinetti, publicat în februarie 1909 în *Le Figaro*, este tradus în rusește la puţin timp după aceea; în 1910, la teatrul Chiarella din Torino, Boccioni declamă *Manifestul pictorilor futurişti*, semnat de Luigi Russolo (1885-1947), Carlo Carrà (1881-1966), Gino Severini (1883-1966) şi Giacomo Balla (1871-1958). Arta oratorică, grandilocvenţa



Gino Severini, *Dinamism de forme: Lumină în spaţiu*, c. 1912 (Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma). Deşi exilat la Paris încă din 1906, Gino Severini aderă la mişcarea futuristă italiană în 1910 şi organizează, în 1911, o întâlnire prea puţin fructuoasă între futurişti şi cubiştii Picasso, Juan Gris şi Braque. În această operă abstractă, compusă din tuşe poantiliste în maniera lui Seurat, dispuse în triunghiuri ce par să radieze pornind de la planuri circulare, el realizează o echivalenţă plastică de lumină şi mişcare. Această fuziune de forme şi senzaţii, omagiu vesel adus tehnicii moderne, exploatează fenomenul persistenţei retiniene.

Giacomo Balla, *Demonstraţie patriotică*, c. 1915 (col. Jucker, Milano). Această sinteză de linii de forţă menită să încurajeze patrioţii italieni să se angajeze în conflictul Primului Război Mondial se situează pe linia ideologică a futurismului italian din prima fază, care se voia artă-acţiune, ca şi *Sărbătoare patriotică* de Carrà şi *Tunuri în acţiune* de Severini.

artiştilor futurişti, ale căror discursuri erau adesea acompaniate de „bruitism" – concerte de instrumente diverse prevestind ceea ce va fi mai târziu muzica concretă –, ca şi teoriile lor estetice atrag numeroşi artişti. Dar poziţiile lor naţionaliste, intervenţioniste şi, mai târziu, fasciste, precum şi apologia pe care o fac războiului suscită la alţii, cum ar fi Modigliani şi De Chirico, neîncredere şi critici severe.

Programul lui Marinetti, care călătoreşte permanent prin Europa şi până în Rusia, pentru a ţine conferinţe după propria metodă a terorismului verbal, include nu numai toate disciplinele artistice, dar şi viaţa artiştilor înşişi, care trebuie să devină îndrăzneţi şi provocatori: „Frumuseţea se naşte din luptă".

Futuriştii, şi îndeosebi Boccioni, se inspiră din filozofia lui Nietzsche şi a lui Bergson, pentru analiza unităţii diferitelor momente ale percepţiei şi mişcării. Stilul futurist se sprijină pe principiul interpenetrării planurilor şi al simultaneităţii, fiind analog, din acest punct de vedere, cubismului. Însă redublarea şi multiplicarea formelor, care sugerează o tematizare cinetică a timpului şi vitezei, conform fenomenului de persistenţă retiniană a imaginii, razele de culori vii, ortogonale sau unghiulare, ce evocă vârtejurile de aer provocate de viteza maşinilor, ca şi rezonanţele sonore, trebuie să atragă spectatorul în centrul

lucrării, şi aceasta atât în pictură, în poezie, cât şi în teatru, căci futurismul se vrea înainte de toate artă-acţiune. Severini exprimă mişcările mulţimii printr-un divizionism al tuşei apropiat de cel practicat de Seurat, pe care îl însufleţeşte cu culori strălucitoare.

Cercetările lui Marey şi Muybridge cu privire la descompunerea mişcării, descoperirea de către Röntgen a razelor X vor juca şi ele un rol, deşi mai puţin semnificativ decât în cazul cubismului; futuriştii nu încearcă să reprezinte cea de-a patra dimensiune, ci doar efectele ritmului, şi determină liniile de forţă ale obiectelor după optica lor personală, fără structură prestabilită.

Începând cu 1912, cu ocazia expoziţiei lor de la Paris, futuriştii italieni atacă cubismul, aflat în acel moment în plină destrămare, după ce în prealabil, din 1910 până în 1911, încercaseră să-i împrumute tehnica, pe care o văd acum însă ca pe o formă ascunsă de academism, care nu militează decât pentru valori pur estetice. În mod paradoxal, în ciuda violenţei declaraţiilor, influenţa lor va fi mai redusă decât cea a cubiştilor, exceptând însă Rusia, şi futurismul italian va rămâne mai degrabă un potenţial estetic decât o revoluţie artistică durabilă. În ceea ce-i priveşte, cubiştii, Picasso îndeosebi şi exegetul lor Apollinaire, le reproşează futuriştilor că nu produc decât o artă de suprafaţă. Aceştia din urmă nu vor avea o influenţă veritabilă decât asupra futurismului rus (vezi p. 56), a vorticismului (vezi p. 50), a grupului Der Blaue Reiter (Cavalerul Albastru, vezi p. 70), începând din 1912 şi asupra lui Joseph Stella în Statele Unite.

Optimismul lor orb, lipsa de interiorizare a reflecţiei estetice îi vor împinge către deziluziile Primului Război Mondial. Boccioni este ucis pe front în 1916, ca şi arhitectul Sant'Elia, a cărui estetică futuristă va fi revendicată mai târziu de Mussolini ca artă oficială naţională. Cruzimea acestor tragedii şi puternica individualitate a artiştilor atenuează forţa mişcării în 1918, în ciuda eforturilor lui Marinetti de a o face să supravieţuiască. Severini pleacă la Paris şi se refugiază într-o artă a întoarcerii la ordine, apoi în abstracţionism, şi aderă, ca şi Carlo Carrà, la mişcarea Valori Plastice. Succesul Revoluţiei Ruse dinamizează într-o manieră iluzorie şi temporară futurismul în a doua sa fază, înainte de ruptura completă, estetică şi mai ales ideologică, care survine în momentul când Marinetti aderă deschis la fascism.

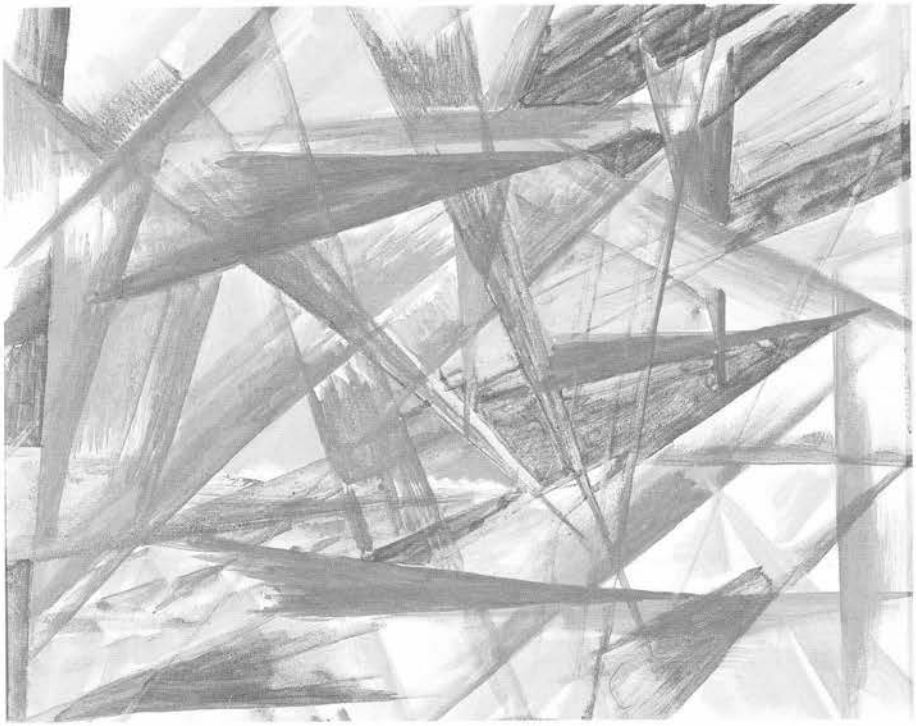
Singura inovaţie datorată încă futurismului după Primul Război Mondial va fi aeropictura, a cărei inocuitate ideologică va face să fie acceptată de regimurile italian, grec, german, ca genul cel mai reprezentativ din Italia, în ciuda bogăţiei creaţiei unor artişti independenţi cum ar fi De Chirico. Sfârşitul mişcării coincide cu apariţia celui de-al doilea conflict mondial, care nu mai permite ambiguităţile, şi cu moartea lui Marinetti în 1944.

Avangarda rusă

Avangarda artistică care se dezvoltă în Rusia, paralel cu revoluţiile din 1905 şi 1907, numără mai multe paradoxuri revelatoare pentru profunzimea căutărilor din acea epocă. Dominată la început de arta europeană, ea va avea la rândul său o repercusiune considerabilă asupra acesteia, şi va constitui fundamentul unora dintre cele mai importante mişcări artistice ale secolului al XX-lea, ca de exmplu constructivismul, dadaismul, suprarealismul. Ea va provoca chiar şi schimbări de orientare în futurismul italian din faza sa târzie.

Pentru prima dată în istorie, avangarda rusă pune sub semnul întrebării funcţia ideală a artei de catharsis: după artiştii avangardei ruse, arta nu mai are ca scop să permită omului a regăsi o armonie ameninţată, esenţa fiinţării, ci, angajându-se în conflictele politice, să reflecteze şi să devanseze, cu riscul expunerii unor rupturi, răsturnările ireversibile survenite în acest început de secol al XX-lea.

Valentin Serov, *„Bravi soldaţi! Unde vă este oare gloria?"*, 1905 (Muzeul Rus, Sankt-Petersburg). Într-o manieră sobră şi totuşi expresivă, Serov înfăţişează represiunea revoluţiei din 1905.



Mihail Larionov, *Rayonnism roşu*, 1911 (col. Dna Larionova). În această lucrare abstractă, executată în paralel cu *Rayonnism albastru*, Larionov reţine principiile formale ale futurismului italian, dar elimină mesajul social şi ideologic propriu acestuia.

Influenţaţi mai ales de Cézanne, dar şi de futuriştii italieni, de cubişti, fovişti, de Matisse şi Picasso – ale căror opere le-au putut vedea fie la Paris, fie la Moscova în colecţiile lui Ivan Morozov şi Serghei Ciukin –, ei asimilează lecţiile acestora, ca apoi să se elibereze de ele afirmându-se printr-o serie de expoziţii de primă importanţă, care îi incită să publice manifeste, uneori scrise în secret, în anii anteriori, şi să revendice opţiuni teoretice şi politice care îi angajează în acţiune.

Către 1905, estetismul şi manierismul mişcării pur ruseşti numite Lumea Artei – reprezentate mai ales prin Bakst (1886-1924), care a fost profesorul lui Chagall – sunt din ce în ce mai mult criticate; în 1909 se afirmă un stil primitiv rus reprezentat prin Natalia Goncearova (1881-1962) şi Mihail Larionov (1881-1964), mişcare încă inspirată din opera unor pictori europeni, precum Cézanne, Gauguin şi foviştii, dar mai ales din pictura de icoane şi arta populară rusă – *lubok*. După un sejur la Paris în 1906, ca desenatori de costume şi decoruri pentru celebrele balete ale lui Diaghilev, Goncearova şi Larionov aduc în Rusia ideile noi.

Lucrarea lui Gleizes şi Metzinger, *Despre cubism*, ca şi *Scrierile* lui Cézanne constituie principalele texte de referinţă pentru avangarda rusă între 1910 şi 1914. *Manifestul futurist* al lui Marinetti este tradus şi publicat în presa rusă imediat după apariţia sa în 1909; mai mult

Kazimir Malevici

Recolta de secară, 1912 (Stedelijk Museum, Amsterdam). În acest tablou conscrat de Malevici, printre numeroase altele, lumii muncii, spaţiul lipsit de perspectivă lineară este tratat, conform regulilor cubo-futurismului rus, în volume semicirculare de culori contrastante. Personajele sunt asimilate planului snopilor, cu un aspect metalic, fără intervenţia vreunui element emoţional, spre deosebire de lucrările futurismului italian. Omul nou depăşeşte, stăpâneşte maşina, integrându-se acesteia; Malevici o reprezintă în mod static, fără mişcarea ameţitoare sugerată de futurismul italian. După Malevici, omul trebuie „să smulgă lumea din mâinile naturii, pentru a construi una nouă, al cărei stăpân să fie".

1878. Se naşte, la Kiev, Kazimir Severinovici Malevici.

1895. După studiile de la Academia de Arte Frumoase din Kiev, Malevici îi întâlneşte pe Larionov şi Goncearova, care vor avea o influenţă hotărâtoare asupra primelor sale opere.

1912. Pictura sa este încă foarte marcată de arta occidentală, de fovism, apoi de cubism şi futurism. Participă la expoziţiile organizate de grupările Coada de Măgar şi Der Blaue Reiter.

1913. Până în 1915 realizează lucrări alogice inspirate din colajele cubiste şi din poezia *zaum* a lui Hlebnikov, Kruciónîh şi Maiakovski. Însărcinat cu decorurile şi costumele operei lui Matiuşin *Victorie asupra soarelui*, el expune în fundal prima sa lucrare suprematistă, *Pătrat negru pe fond alb*. Evoluează către un abstracţionism pur.

1915. La Petrograd, participă la expoziţia „Tramvai V." În urma unei dispute cu Tatlin, publică împreună cu Pougny *Manifestul suprematist*, apoi *De la cubism şi futurism la suprematism*.

1918. Partizan entuziast al Revoluţiei, care-i dinamizează imaginaţia, este numit profesor la prima Şcoală Naţională de Artă Aplicată de la Moscova, apoi la Şcoala de Artă de la Vitebsk, înlocuindu-l pe Chagall.

1919. Expune o sută cincizeci şi trei de lucrări la prima sa expoziţie personală de la Moscova. Creează primii *Arhitectoni* pe hârtie.

1923. Probabil că începând din acest an au fost create primele sale *Planite*.

1927. Pleacă în Germania pentru a pregăti publicarea cărţii sale *Lumea fără obiect*, unde îi întâlneşte pe membrii Bauhausului din Dessau, care nu-i împărtăşesc vederile. La Berlin este organizată o retrospectivă a creaţiei sale, dar fiind nevoit să se întoarcă rapid în Uniunea Sovietică, treizeci dintre lucrări îi rămân în Germania; majoritatea vor fi achiziţionate de Stedelijk Museum din Amsterdam şi de Museum of Modern Art din New York.

1930. Trece printr-o perioadă de disgraţie, autorităţile îl trimit în închisoare, pentru scurtă vreme. Pare să abandoneze suprematismul pentru pictura de peisaje şi portrete.

1935. Malevici moare la Şankt-Petersburg, unde este îngropat într-un sicriu decorat cu motive suprematiste.

decât cubismul, revoluţie pur plastică, futurismul atrage pictorii ruşi ai vremii – de provenienţă modestă, din familii de ţărani adeseori – prin dimensiunea sa socială, prin respingerea moştenirii renascentiste. Astfel, futurismul rus se diferenţiază net de cel italian prin lipsa sa de respect faţă de convenţiile sociale, prin respingrea oricărei metafizici, prin adeziunea la ideologia marxistă şi viziunea sa poetică asupra maşinii, vizibile în operele lui Larionov şi mai ales Malevici. Într-o perioadă în care toate bazele societăţii ruse sunt zguduite, compartimentările între diferitele forme de artă tind să fie spulberate.

Natalia Goncearova, decor pentru *Cocoşul de aur*, Baletele Ruse, 1914 (Bibliothèque de l'Opéra, Paris). În 1914, *Cocoşul de aur*, pus în scenă de Baletele Ruse ale lui Diaghilev, fascinează Parisul şi mai ales pe H. G. Wells, care se declară „uluit". Răspunzând pentru a doua oară apelului lui Diaghilev, Goncearova vine la Paris în compania lui Larionov şi reînsufleţeşte prin decorurile sale arta populară rusă, *lubok*-ul, sesizabilă în acest tablou realizat într-o monocromie roşie dominantă, cu un grafism naiv şi o decoraţie încărcată într-un spaţiu afocal.

Expoziţia „Valetul de caro", care are loc în 1910 la Moscova, revelează şi defineşte o mişcare artistică rusă ce caută să se elibereze de influenţele occidentale. Publicul poate vedea aici pentru prima dată lucrările lui Kazimir Malevici (1878-1935), care îi va înlocui pe Goncearova şi Larionov din fruntea avangardei anilor '20. Pictate între 1905 şi 1908, ele amintesc, prin construcţia lor, pe cele ale lui Cézanne, Derain, Van Gogh, Vuillard şi Bonnard. Dar Malevici se eliberează curând de aceste influenţe pentru a aborda în continuare scene din viaţa ţăranilor în maniera lui Larionov şi a Goncearovei, de la care preia paleta de culori, schema formală şi chiar titlurile. Începând din 1909, continuându-şi căutările, el îmbină îndrăzneala cromatică a foviştilor cu spiritul angajat de la Die Brücke. Desenând personaje masive, cu mâini şi picioare uriaşe, într-un spaţiu bazat pe secţiuni de elipse, Malevici conferă o semnificaţie simbolică reprezentărilor

Leon Bakst, *Nijinski în După-amiaza unui faun*, balet inspirat de lucrarea lui Debussy, 1912 (Bibliothèque Nationale, Paris). Leon Bakst, creatorul mişcării ruse Lumea Artei şi profesor al lui Chagall, a fost foarte marcat de arta europeană de la sfârşitul secolului XX, de impresionism şi Art Déco. Însărcinat cu executarea decorurilor pentru baletele lui Diaghilev, printre care şi *Dafnis şi Cloe*, el îl reprezintă în această acuarelă pe dansatorul Nijinski în chip de faun, aşa cum a apărut în mai 1912 cu ocazia primei reprezentaţii. Dar acest manierism al formelor şi culorilor va fi puternic criticat de avangarda rusă.

din lumea muncii. Ca majoritatea artiştilor din avangarda rusă, Malevici este angajat politic; arătase un interes viu faţă de Revoluţia din 1905 şi va adera la ideile regimului bolşevic.

Expoziţia „Ţinta", organizată în 1913 la Moscova, îi permite lui Larionov să expună primul dintre tablourile sale rayonniste, *Paharul* (1909, Guggenheim, New York); îşi publică *Manifestul rayonnist*, redactat în 1911 şi semnat de unsprezece artişti, printre care şi Goncearova. Maiakovski defineşte rayonnismul ca pe o interpretare cubistă a impresionismului. Larionov nu face referire la nici una dintre aceste două mişcări, ci la descoperirile epocii în domeniul luminii şi la cea de-a patra dimensiune, devenită subiect de reflecţie pentru pictori şi sculptori în urma elaborării de către Einstein a teoriei relativităţii în 1905.

În ciuda scurtei sale existenţe, din 1911 până în 1914, şi a numărului redus de adepţi, rayonnismul a avut o influenţă considerabilă asupra artei europene prin deschiderea sa faţă de abstracţionism, teoria care îl susţinea şi pe care avea să se fondeze suprematismul, iar mai apoi constructivismul. Cu ocazia expoziţiei „Radiantismo", *Manifestul rayonnist* al lui Larionov va fi tradus în italiană.

Pe 11 martie 1912, expoziţia grupului Coada de Măgar este martoră la constituirea unei şcoli ruse independente, avându-i ca membri pe Goncearova, Larionov, Tatlin, Malevici şi Chagall. Asemeni artiştilor din Der Blaue Reiter (vezi p. 70) de la München, ei se inspiră din arta populară şi din cea a copiilor. Această expoziţie este ridiculizată de public şi de presă; Larionov îl numeşte pe Kandinsky, stabilit la München, „münchenez decadent". În 1914, Primul Război Mondial sileşte Rusia să se replieze.

Vladimir Tatlin, machetă pentru Monumentul de la Internaţionala a III-a (copie), 1919 (Muzeul de Arhitectură A. Ciusev, Moscova). Tatlin concepe în 1919 un proiect de monument pentru cea de-a III-a Internaţională, o triplă spirală dezaxată, înclinată, exprimând dinamica situaţiei revoluţionare a vremii. Dintre cele trei machete ale *Turnului* concepute de Tatlin, cea de la Muzeul de Arhitectură din Moscova este singura care a fost conservată. Bazând-o pe o structură inspirată din sculpturile futuriste ale lui Boccioni, Tatlin încearcă o fuziune a funcţiilor sculpturii şi arhitecturii. Rămas în stadiul de proiect, *Turnul* trebuia să conţină săli de lucru realizate din sticlă, supuse unei rotaţii lente, şi având forma (de jos în sus) de cub, piramidă, cilindru şi emisferă. El reprezintă un semn prevestitor pentru destinul care va fi rezervat proiectelor artiştilor futurişti: degenerescenţa lor în utopie.

Mihail Larionov, *Portretul lui Tatlin*, 1911 (MNAM, C. G.-P., Paris). Acest portret al lui Tatlin, care a fost elevul lui Larionov, constituie o remarcabilă sinteză de rayonnism futurist şi artă tradiţională rusă, cu câteva ecouri cubiste şi „alogice" în inscripţionarea literelor şi a cuvântului *balda*, „ţicnit". Gravitatea hieratică a chipului se apropie de arta icoanei.

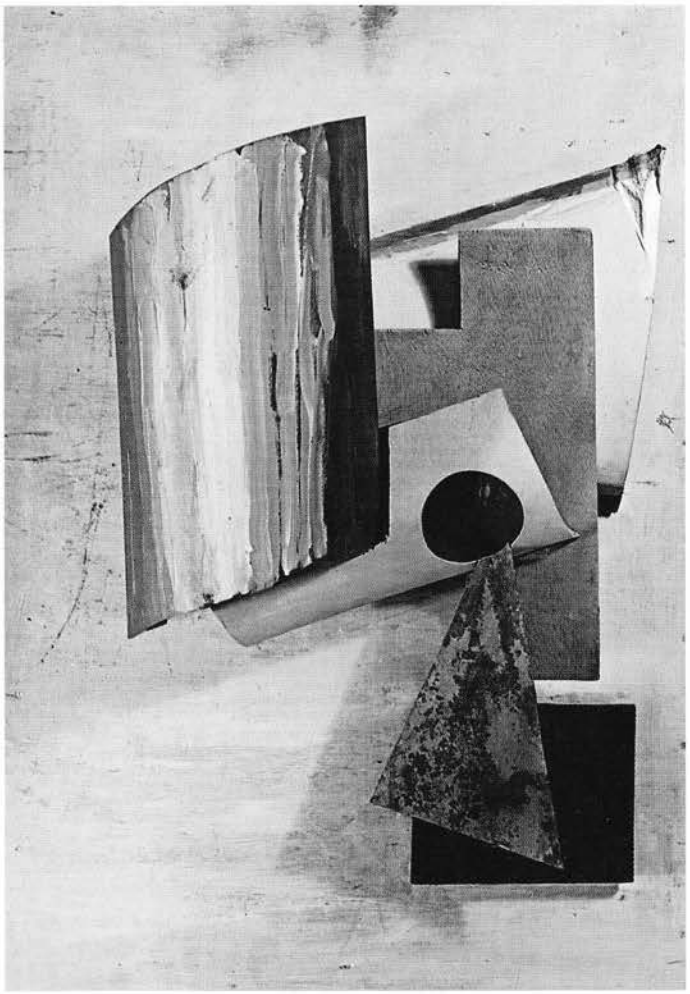
Spre deosebire de majoritatea ţărilor occidentale, ea cunoaşte o epocă de activitate artistică intensă. Războiul, care dusese la destrămarea focarelor artistice din Europa occidentală, a contribuit la reunirea artiştilor ruşi, Kandinsky, Pevsner, Gabo, la Moscova şi Petrograd; toţi iau poziţie faţă de realitatea socială.

În 1914, Larionov şi Goncearova, care se aflau la Paris pentru a picta decorurile baletelor lui Diaghilev, se întorc în Rusia. Larionov organizează expoziţia „Nr. 4" în 1914, apoi participă la expoziţia „Anul 1915", la care sunt expuse lucrările lui Kandinsky şi ale Goncearovei. Apoi îşi părăseşte definitiv patria, împreună cu aceasta din urmă, pentru a i se alătura lui Diaghilev în Elveţia.

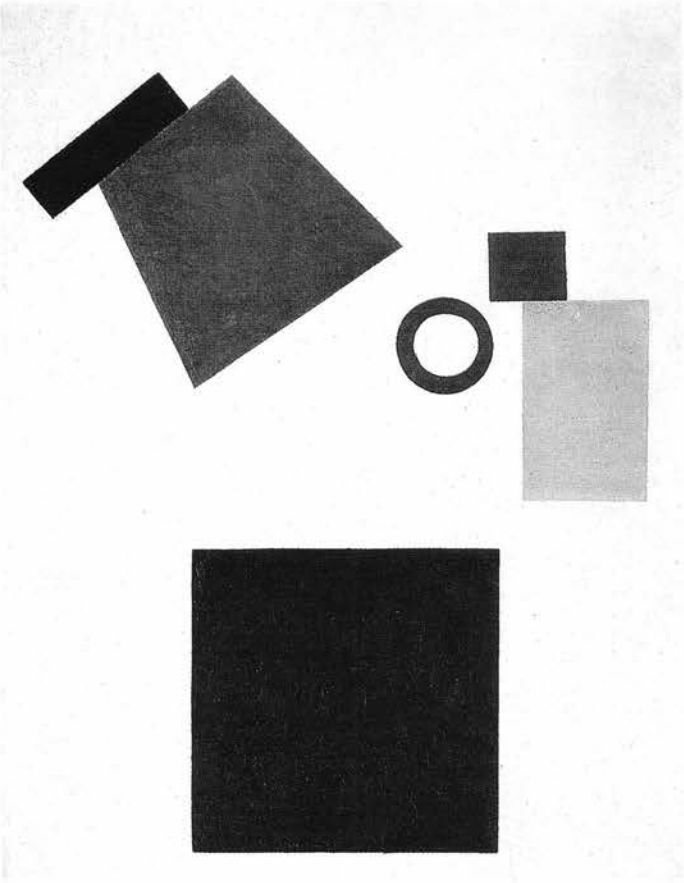
Poezia este din ce în ce mai strâns asociată picturii şi împărtăşeşte acelaşi spirit: un refuz al realităţii, dadaist *avant la lettre*; o judecată lucidă şi deziluzionată a artiştilor în ceea ce priveşte rolul lor într-o societate decadentă şi frustrantă; un realism al nonsensului pe care-l regăsim în pictură, în tabloul alogic al lui Malevici *Un englez la Moscova* (1914, Stedelijk Museum, Amsterdam), în *Oamenii-peşti* de Filonov (1915, col. part.), ca şi în poezia lui Hlebnikov şi a lui Krucionîh. În această efervescenţă, expresiile teatrale se multiplică şi prilejuiesc crearea de măşti, costume şi automate. Unii

artişti, cum ar fi Maiakovski, pleacă pe front ca să distreze soldaţii şi să desfăşoare o muncă de propagandă.

În februarie 1915, la Petrograd, expoziţia futuristă „Tramvai V" dezvăluie, alături de lucrările cubiste ale lui Malevici, Popova şi Pougny, primele *Contrareliefuri* ale fondatorului constructivismului, Vladimir Tatlin (1885-1953), inspirate din tablourile-relief ale lui Picasso şi contemporane *Contravolumelor* lui Archipenko, care se afla pe atunci la Paris. Spre deosebire de Malevici, Tatlin caută mai degrabă să aprofundeze reprezentarea spaţiului real decât să inventeze un nou limbaj pictural, după ce în prealabil eliminase subit figurativul. Cuvântul său de ordine: „Materiale reale într-un spaţiu real" îl face să studieze, în maniera proprie arhitecţilor, calitatea diferitelor materiale brute pe care doreşte să le utilizeze, ceea ce îi permite să juxtapună cartonul, arama, fierul, sticla. Spaţiul devine element constitutiv al primelor sale sculpturi abstracte. În dorinţa sa



Jean Pougny, *Sculptură-montaj,* 1915 (MNAM, Paris). După un sejur la Paris în 1910, unde descoperă fovismul şi cubismul, Pougny îşi creează *Compoziţiile,* în număr de aproximativ treizeci, alcătuite din elemente geometrice fundamentale (dreptunghiuri, triunghiuri şi cercuri), decupate din materialele cele mai obişnuite, brute sau pictate. Din această simplificare riguroasă se naşte un efect plastic ce le diferenţiază de operele dada, cu care sunt adesea comparate.



Kazimir Malevici, *Compoziţie suprematistă*, 1914-1918 (Stedelijk Museum, Amsterdam). Această compoziţie se înscrie în ceea ce Malevici însuşi a definit ca etapa colorată a suprematismului şi reprezintă, prin utilizarea culorilor vii, o regresiune în raport cu atonia neagră şi albă a primelor tablouri suprematiste. Fascinat, ca şi Maiakovski, de aviaţie şi de descoperirile cosmosului, Malevici explorează cea de a treia dimensiune în artă, pe care o redă printr-o tratare afocală şi asimetrică a spaţiului.

de a le integra realităţii, el eliberează din cadru reliefurile, care devin astfel *Contrareliefuri*; le suspendă în unghiuri, le face să parcurgă raze de lumină care accentuează dinamismul intersecţiei de planuri.

În decembrie 1915, cu ocazia expoziţiei „0, 10, Ultima Expoziţie futuristă", Tatlin ajunge să se bată cu Malevici asemeni strămoşilor lor ţărani; el îi reproşează amatorismul şi-i interzice expunerea celor treizeci şi şase de tablouri suprematiste în acest salon rezervat profesioniştilor. Problema este rezolvată prin amplasarea lucrărilor lui Malevici şi a discipolilor săi într-o altă sală; dar Malevici îşi publică atunci, împreună cu Pougny, *Manifestul suprematist*, calificând suprematismul drept „stare supremă a picturii". El îi trasează originile în decorurile pe care le-a executat pentru *Victorie pe soare* (1913), opera futuristă a lui Krucionîh, unul dintre fundalurile acesteia reprezentând un pătrat negru şi alb. Malevici va identifica trei etape în suprematism: neagră, colorată şi albă. Apoi, începând din 1914, operează ceea ce el numeşte o „regresiune" în tablourile sale

Compoziţie suprematistă (MOMA, New York), *Suprematism dinamic* (1916, col. dr. Hammer, New York). El înscrie forme geometrice colorate într-un spaţiu alb, în interiorul căruia acestea par să zboare ca într-o ordine cosmică.

Tema zborului, a cosmicităţii poate fi identificată încă din tablourile sale din 1914 (*Aviatorul*, Muzeul Rus, Sankt-Petersburg), temă pe care o va dezvolta mai apoi pe tot parcursul creaţiei sale. Fascinat, asemeni lui Maiakovski, de aviaţie şi de descoperirile cosmosului, Malevici explorează în artă cea de a treia dimensiune, pe care o exprimă printr-o tratare afocală şi asimetrică a spaţiului, privilegiind, prin diagonală, mişcarea dinamică.

Tot în 1914, Marinetti ţine o serie de conferinţe în Rusia. Larionov, Maiakovski, Burliuk, Kamensky, care aderaseră la viziunile revoluţionare ale futurismului, descoperă în discursurile lui Marinetti o aservire periculoasă a artei la o linie politică greşită şi reacţionează prin diatribe violente la adresa lui; doar Malevici, trecând peste divergenţele lor politice, îi ia înflăcărat apărarea.

După un sejur la Paris în 1910, unde descoperă mişcările fovistă şi cubistă, Pougny îşi realizează *Compoziţiile* (MNAM, Paris), construcţii alcătuite din elemente geometrice decupate din materialele cele mai obişnuite; din această simplicitate, din această despuiere riguroasă se naşte un efect plastic ce le diferenţiază de lucrările dada cu care sunt ades comparate. Spre deosebire de operele lui Tatlin şi Rodcenko, aceste compoziţii rămân fixate pe fundaluri pictate. Prieten al poeţilor Hlebnikov şi Maiakovski, Pougny aderă la constructivism şi letrism, inspirându-se totodată din colajele cubiste în lucrări cum ar fi *Frizerul* (1915, MNAM, Paris), căruia îi dă o încărcătură absurdă prin introducerea de litere. În 1920, Pougny părăseşte Rusia pentru Berlin, ca apoi să se stabilească definitiv la Paris în 1923.

Invitat în 1916 la expoziţia intitulată „Magazin", Alexandr Rodcenko (1891-1956) îi întâlneşte pe Tatlin şi Malevici; se va afla succesiv sub influenţa celor doi artişti. În 1916, fondează împreună cu Tatlin constructivismul şi participă alături de acesta, în 1917, la decorarea Cafenelei Pitoreşti, botezată ulterior Cocoşul Roşu, teatru-cafenea din Moscova ce constituia locul de întâlnire al boemei intelectuale. În perioada când predă la Vhutemas (Atelierele Artistice Naţionale), din 1920 până în 1930, se consacră meditaţiilor asupra spaţiului într-o serie de *Construcţii spaţiale*, ca apoi să se orienteze spre productivism. Creează decoruri de teatru, ilustraţii pentru reviste, imprimate, fotomontaje, care demonstrează bogăţia căutărilor sale plastice şi formale.

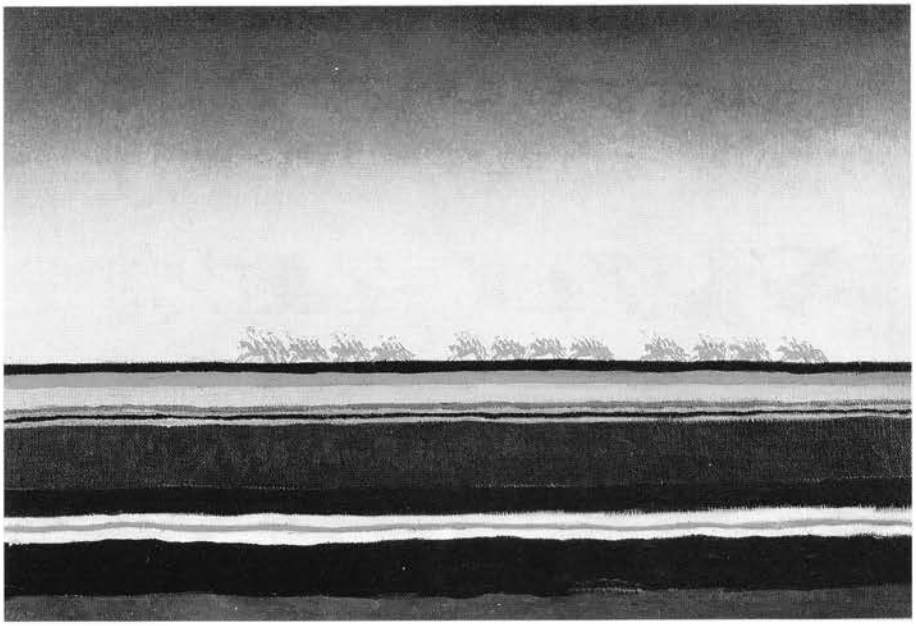
În octombrie 1917 învinge Revoluţia. Viitorul se deschide în sfârşit speranţelor artiştilor futurişti – un viitor eliberat de convenţiile

burgheze şi bazat pe un spirit comunitar şi pe industrializare –, care participă activ la reorganizarea artistică a ţării. Ei vor să scoată arta din muzee, să o facă să coboare în stradă, să o desacralizeze. Li se acordă patru ani: este perioada „comunismului eroic". Artiştii decorează străzile, organizează spectacole de masă, scriu piese eroico-revoluţionare.

În 1918, Lenin propune ridicarea unor monumente dedicate eroilor Revoluţiei, printre care şi lui Courbet şi Cézanne. Tatlin este ales preşedinte al Uniunii Artiştilor din Moscova şi, cu ocazia primei aniverstări a Revoluţiei din Octombrie, participă la o reconstituire, periculos de reuşită, a cuceririi Palatului de Iarnă, în timp ce Maiakovski dirijează simfonii de sirene de uzină.

În ianuarie 1919, pictura rusă ajunge la apogeu, după cum o demonstrează „A zecea Expoziţie de Stat: creaţie abstractă şi suprematism", consacrată „artei de laborator". Malevici îşi expune ciclul de tablouri alb pe alb, printre care şi *Pătrat alb pe fond alb* (MOMA, New York), constituit din două tonuri de alb de-abia diferenţiate, evocând reprezentarea infinitului. În schimb, Rodcenko, care pretinde a-şi „baza opera pe neant", prezintă tabloul intitulat *Negru pe negru* şi creează nonobiectivismul. Această expoziţie reuneşte pentru ultima oară membrii avangardei care trăiesc încă în Rusia, precum şi pe Popova, Stepanova, Vesnin, Rozanova.

Malevici a ajuns la o pictură de senzaţie pură, într-un spaţiu în care contururile şi culorile se şterg; el explorează a treia dimensiune a artei



Kazimir Malevici, *Cavaleria roşie în galop*, 1918-1930 (Muzeul Rus, Sankt-Petersburg). Partizan entuziast al Revoluţiei, Malevici realizează o viziune epică, deşi minimalistă, a Cavaleriei roşii şi a cuceririlor ei. Orizontalitatea benzilor, ca principiu de compoziţie inedit la Malevici, accentuează imensitatea întinderii cerului şi a pământului, sublimată de forţa gamei cromatice şi a imaginarului.

– va dezvălui totodată zădărnicia încercărilor cubiştilor de a o reprezenta pe cea de-a patra –, care îl conduce la o fascinaţie în faţa absolutului, a cosmosului, anihilantă pentru artist. În decembrie 1919, cu ocazia celei de-A Şaisprezecea Expoziţii de Stat intitulate „De la impresionism la suprematism" şi consacrate lui, el declară moartea mişcării suprematiste. În 1920, părăseşte Moscova pentru Vitebsk, în timp ce Kandinsky pleacă la München, iar Pevsner la Oslo.

Constructivismul, arta industrială triumfă, iar artistul abandonează speculaţiile pure pentru a se pune în serviciul societăţii. Malevici se consacră din acel moment redactării unei lucrări teoretice remarcabile, pe linia trasată de *De la cubism şi futurism la suprematism* (1916): *Lumea fără obiect*, publicată de Bauhaus în 1923. Încearcă să aplice ideile sale suprematiste desenului industrial, dar fără să accepte vreun compromis: ceaşca, ceainicul realizate de el sunt prea puţin funcţionale. La Vitebsk, începând cu 1919, schiţează proiecte de oraşe suspendate şi declară că „suprematismul îşi deplasează punctul de greutate pe frontul arhitecturii" şi că „arta modernă nu este nici picturală, nici imitativă, ci este înainte de toate arhitecturală". Arată interes faţă de teoriile lui Rudolf Carnap despre spaţiul formal, intuitiv şi fizic (R1, R2, R3), publicate în 1922, apoi faţă de manifestul lui Le Corbusier, *Către o arhitectură* (1923).

Primele *Planite* ale lui Malevici apar în 1923, proiecte pe hârtie ale unor vase zburătoare, asamblaje ortogonale de paralelipipede obţinute prin deplasarea dinamică a elementului de bază al pătratului. În 1924, el propune un proiect, care va fi refuzat, pentru Monumentul lui Lenin: acesta era reprezentat printr-un cub! Apoi, în 1926, apar *Arhitectonii*, formule arhitecturale de o frumuseţe formală riguroasă, care revelează admiraţia lui Malevici pentru arhitectura greacă şi care îi vor inspira pe arhitecţii din Bauhaus şi Şcoala de la Chicago. Din acel moment, pentru motive pe care nu le-a elucidat niciodată, Malevici îşi întrerupse cercetările. Refuzând, spre deosebire de constructivişti, de a se pune în slujba viitorului tehnologiei, el revine la figurativ, la portrete şi peisaje. După o arestare şi apoi o eliberare rapidă în 1930, va trăi într-o oarecare dizgraţie până la moartea sa, survenită în 1935.

IZO, Secţia de Arte Plastice a Comisariatului Poporului pentru Educaţie, compusă din Kandinsky, Punin, Altman, Rozanova şi poetul Brik, îi permite Rusiei să fie prima ţară care expune oficial lucrări de artă abstractă; aceasta respinge arta trecutului ca inutilă pentru creaţiile prezentului.

Dar în 1920 Alexandr Rodcenko publică *Programul grupului constructivist*, care supune arta unor ţeluri utilitare în numele a ceea ce el numeşte „obiectivism". Ca şi Tatlin, el nu se va mai consacra decât artelor aplicate şi fotografiei.

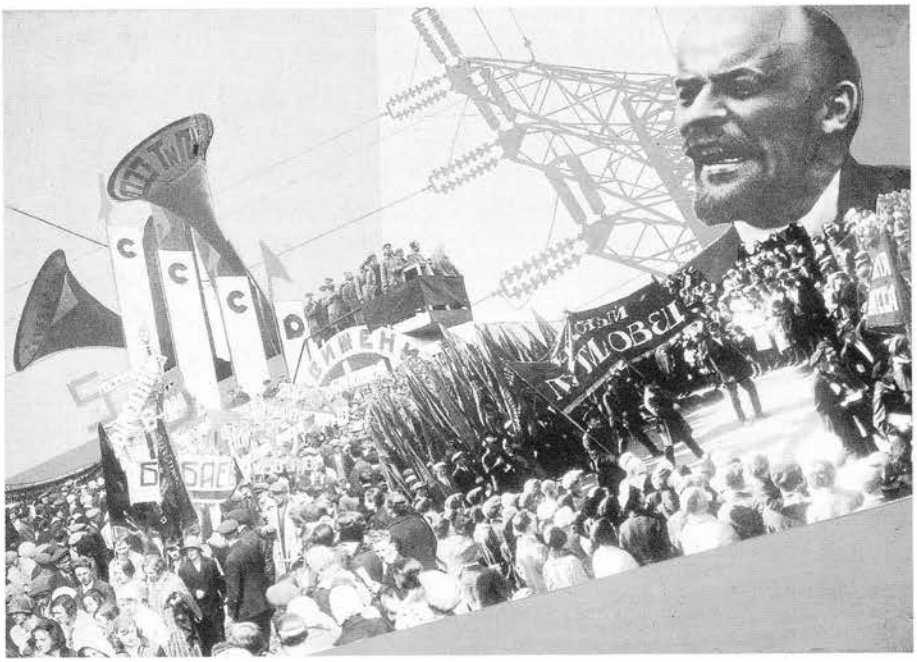
Boris Kustodiev, *Bolşevicul*, 1920 (Muzeul Armatei Uniunii Sovietice, Moscova). Precedat de steagul roşu care fluturã în vânt, bolşevicul înaintează hotărât, doborând toate obstacolele, printre care şi biserica. Boris Kustodiev (1878-1927) a dorit să reprezinte Revoluţia din 1917 în toată măreţia sa. Culorile saturate, decorative evocă stilul tradiţional rus, *lubok*-ul.

Conform idealului lor devenit rapid utopie, Tatlin şi Rodcenko vor să transforme munca în artă şi arta în muncă. Dar Tatlin este singurul care devine inginer într-o uzină metalurgică. Mărturisindu-şi fascinaţia pentru aviaţie, construieşte în 1930 o maşină zburătoare, botezată *Letatlin*, pe care o expune la Moscova în 1932. Anul 1921 este martor la triumful regimului bolşevic – în ciuda foametei, care bântuie regiunea Volgăi, şi a revoltei de la Cronstadt –, la o revenire relativă la ordine şi, mai ales, la apariţia Noii Politici Economice (NEP) hotărâte de Lenin. Eşecul tentativei de reorganizare a lui Lunacearski şi a Narkompros-ului (Comisariatul Poporului pentru Educaţie) se explică prin insuficienţa mijloacelor care le sunt acordate şi, de asemeena, prin influenţa crescândă a mişcării promovate de Proletkult – organizaţie ce încearcă să creeze o cultură proletară sub autoritatea lui Bogdanov –, în ciuda severelor critici adresate de Lenin într-un discurs din 1920. Anii eroici şi însufleţitori s-au dus o dată cu apariţia noii burghezii din NEP, care suscită numeroase caricaturi.

În august 1920, Antoine Pevsner (1886-1962) şi fratele său Naum Gabo (1890-1977) declară, în *Manifestul realist*, respingerea cubismului şi a futurismului în favoarea căutării „legilor reale ale vieţii"; dar concepţia lor despre artă impune o totală independenţă faţă de stat, ceea ce îi sileşte să părăsească Uniunea Sovietică în 1922, în acelaşi timp cu Gorki; în Europa, se vor alătura mişcării Abstracţie-Creaţie. Concepţia lor despre constructivism va găsi o

recunoaştere oficială în cadrul Bauhaus-ului prin Moholy-Nagy şi, în Rusia, în anturajul lui El Lissitsky. Ei condamnă „tenebrele abstracţionismului", păstrându-i însă principiile teoretice, şi, într-o manieră încă destul de confuză, se revoltă totodată împotriva artei burgheze de atelier, a suprematismului şi utilitarismului lui Tatlin. „Ceea ce noi numim realitate este un lanţ de imagini creat de om", declară Gabo. Definind o cale care le este strict personală, constructiviştii nu se arată interesaţi de maşină decât pentru dinamismul şi ritmul său, contrar futuriştilor care văd în ea un ideal de viaţă, şi caută să dezvolte, ca şi Picasso, principiile pur formale de transparenţă şi de adâncime a sculpturilor. Productiviştii vor pune sub semnul întrebării acest program afirmând că „arta nu este decât o minciună care nu serveşte decât camuflării neputinţei umanităţii". În 1923, chiar şi Chagall revine definitiv la Paris, după divergenţe serioase cu Malevici şi El Lissitsky. La Inhuk, Institutul de Cultură Artistică fondat în mai 1920, Kandinsky încearcă să sistematizeze într-o metodă pedagogică suprematismul, „cultura materialelor" a lui Tatlin, precum şi propriile sale idei. Dar constructiviştii de la Inhuk, partizani ai unei raţionalităţi sporite în cultura artistică, opun un refuz categoric programului său şi Kandinsky părăseşte Uniunea Sovietică în 1921 ca să predea la Bauhaus. Un nou program este elaborat după plecarea sa şi se accentuează o diviziune între „arta de laborator" şi „arta industrială".

Alexandr Rodcenko, *Fotomontaj,* 1920 (Muzeul Revoluţiei, Moscova). Pentru „a face ca arta să treacă mai bine în viaţă", Rodcenko a aplicat teoriile constructiviste în noile tehnici artistice, cum ar fi fotomontajul.



Rodcenko se alătură mişcării „artei industriale", reprezentate de Tatlin, precum şi de Stepanova, Exter, Vesnin, Popova, care expun pentru ultima oară sub egida „artei de laborator" la expoziţia „5 x 5 = 25" din 1921. Constructivismul este atunci redefinit de Tatlin şi Rodcenko ca o teorie „ce tinde să facă arta să treacă în viaţă". Opera de artă este desacralizată, muzeele reduse la cabinete de arhivă, stilul înlocuit cu tehnica, bazată pe trei principii: arhitectonica, factura şi construcţia. Rodcenko, care nu se va elibera niciodată de abstracţionismul începuturilor sale, se consacră împreună cu Maiakovski desenului de propagandă. Desenele sale sunt în esenţă geometrice, iar mobilierul său, spre deosebire de al lui Tatlin, nu răspunde atât exigenţelor materialelor şi aspiraţiilor omului nou, cât unei căutări a abstracţiei pure.

Înainte de a se dezvolta în Occident cu Gabo şi Pevsner, constructivismul nu îşi va găsi calea sa veritabilă, în Uniunea Sovietică, decât în teatrul şi în desenul de afişe de propagandă, cu El Lissitsky (1890-1941). Inginer, profesor de arhitectură la Şcoala de Artă din Vitebsk în 1919, teoretician sclipitor, creator al proiectului *Tribuna lui Lenin* şi a „pro.ou.n" – compoziţii abstracte bazate pe axionometrie –, el va răspândi în străinătate teoriile suprematiste şi constructiviste. Va fi unul dintre puţinii artişti avangardişti care va rămâne în Rusia toată viaţa, consacrându-se decoraţiei, design-ului, proiectelor de arhitectură.

În 1922, Stalin este numit secretar general al Partidului Comunist Sovietic. Asociaţia Artiştilor din Rusia Revoluţionară, fondată în mai, se pronunţă împotriva futurismului şi a avangardelor, în numele realismului. În mod paradoxal, mişcarea Proletkult, atât de discreditată de Lenin, câştigă în influenţă. Hlebnikov moare chiar în acel an, iar Lenin în 1924. În 1928, după cuvintele lui Troţki, „fantezia trebuie să se oprească". Maiakovski, care îşi consacrase ultimii ani de viaţă turneelor de propagandă, se sinucide pe 14 aprilie 1930. În 1934, cu ocazia primului Congres al Scriitorilor Sovietici, Jdanov impune realismul socialist, care va deveni din acel moment singura cale oficială de urmat în artă.

„Fantezia" se încheiase. Ea a condus artiştii sovietici până la propriile lor limite în efervescenţa pasionată a Revoluţiei şi a definit teoriile fundamentale ale artei secolului al XX-lea.

NAŞTEREA ABSTRACŢIONISMULUI

În 1908, în cartea sa *Abstraktion und Einfühlung (Abstracţie şi Intropatie)*, filozoful şi istoricul de artă german Wilhelm Worringer (1885-1965) evocă „acest instinct primordial care tinde către abstracţia pură ca singură posibilitate de repaus în sânul confuziei şi întunecimii lumii de imagini şi care, pornind de la sine, creează, printr-o necesitate instinctivă, abstracţia geometrică". Abstracţionismul, încununare a celor mai semnificative revoluţii ale secolului al XX-lea, domină efervescenţa artistică produsă în deceniul 1910 şi generalizată în toată Europa, iar mai apoi în Statele Unite.

Teoria artei pentru artă a secolului al XIX-lea, apoi academismul semnificatului – subiectul – fuseseră deja respinse de impresionişti: arta nu supravieţuieşte şi nu se reînnoieşte decât printr-o transgresare perpetuă a limbajului plastic, prin utilizarea de unităţi formale nesemnificative în raport cu realul obiectiv.

În anii 1910, München devine unul dintre principalele centre de întâlnire pentru membrii avangardei artistice, care uneori vin în contact, prin cafenelele celebre, cu un anumit pictor ratat, Adolf Hitler, devenit zugrav de case adeseori şomer. În 1905, acesta avea să fie respins în două rânduri la concursul de admitere la Academia de Arte Frumoase din Viena, pentru lipsă de originalitate în inspiraţie. În realitate, operele pe care le prezintă, ca şi cele pe care le va realiza mai târziu, sunt doar cópii palide ale unor vederi arhitecturale în vogă la acea vreme în Austria, precum cele datorate lui Rudolf von Alt. Acest eşec va avea implicaţii dramatice, căci Hitler se va decide atunci să se îndrepte spre politică, făcând îndeosebi apologia războiului. Odată devenit *Reichsführer*, se va arăta deosebit de agresiv faţă de artiştii Bauhaus-ului (vezi p. 74), instituţie simbol a Republicii de la Weimar.

Der Blaue Reiter (Călăreţul Albastru)

Wassily Kandinsky (1866-1944) îşi părăseşte în 1896 Rusia natală. Se stabileşte la München, unde va fi considerat inspiratorul mişcării expresioniste, şi fondează în 1901 Phalanx (Falanga), grup al cărui scop principal era să-i facă cunoscuţi pe Monet şi pe neoimpresionişti. Chiar şi în lucrările sale încă figurative anterioare anului 1910, ca de exemplu *Vaca* (1910, Städtische Galerie, München), el cristalizează aspiraţiile către abstracţie apărute simultan în Rusia, cu Malevici, şi în Europa, îndeosebi în Italia, cu Alberto Magnelli (1888-1971). În 1909 fondează Neue Künstlervereinigung München (Noua Asociaţie a Artiştilor din München), împreună cu Alexis von Jawlensky, Gabriele Munter, Franz Marc şi francezii Le Fauconnier şi Girieud. După Francis Picabia (1879-1953), care

Wassily Kandinsky, *Schiţa 2 pentru compoziţia VII, nr. 182*, 1913 (Städtische Galerie im Lenbachhaus, München). Această lucrare evocă prima vocaţie a lui Kandinsky, muzica. Artistul va tinde către realizarea unor echivalenţe între linii, culori şi muzică; compozitorul Arnold Schoenberg, care va fi şi el profesor la Bauhaus, va vedea în acest tablou o paralelă cu dodecafonismul. Ca unul dintre puţinii pictori abstracţi care nu a cunoscut o perioadă cubistă, Kandinsky nu trădează nici un ataşament faţă de obiect.

pictase în 1909 prima acuarelă abstractă, *Cauciuc* (MNAM, Paris), Kandinsky realizează şi el în 1910 propria-i *Primă acuarelă abstractă* (MNAM, Paris) şi, de asemenea, îşi publică teoriile în cartea *Über das Geistige in der Kunst (Despre spiritual în artă)*; el exprimă aici necesitatea de a lucra la abstractizarea formelor, determinată de conceptul de nevoie interioară şi intuiţie.

Atitudinea sa de respingere a academismului produce în 1911 o sciziune în interiorul grupului. Kandinsky, urmat de Le Fauconnier, Gabriele Munter şi, mai ales, Franz Marc, fondează Der Blaue Reiter (Cavalerul Albastru), nume găsit într-o conversaţie cu Marc, care, ca şi el, îndrăgea albastrul şi caii; prietenia lor statornică va continua să se strângă şi mai mult.

Kandinsky alege titluri non-referenţiale pentru tablourile sale – *Impresii, Improvizaţii, Compoziţii* –, pe care nu le individualizează decât printr-o numerotare cronologică. Repune în discuţie limitele reprezentării prin alegerea de formate ovale, asemenea cubiştilor, sau de margini albe care descentrează compoziţia spre exterior; introducând în compoziţie un sistem dublu de elemente grafice (linii negre şi forme culori), decalate şi independente unul faţă de altul (spre deosebire de Matisse), el modifică raportul figură-fond, care de secole se sprijinea pe perspectiva lineară, definită în secolul al XV-lea de Alberti, şi pe subordonarea culorii faţă de linie. Dar, printr-un studiu strict al liniilor, reuşeşte să evite pericolul artei decorative, obsesie a pictorilor abstracţionişti ai vremii. Prima sa vocaţie, muzica, cea dodecafonică mai ales, va rămâne o preocupare constantă de-a lungul

Alberto Magnelli, *Explozitie lirică nr. 8*, 1918 (MNAM, C.G.-P., Paris). Sfârşitul războiului îi inspiră lui Magnelli un ciclu de *Explozii lirice* de o abstracţie rafinată, compus din secţiuni de elipse şi marcat de stilul futurist, în ciuda independenţei deliberate a pictorului faţă de această mişcare.

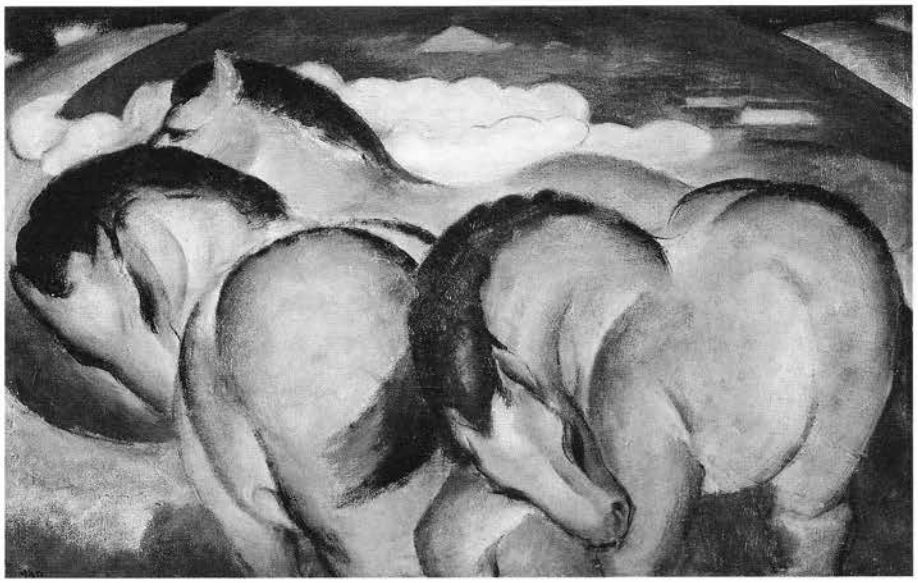
întregii sale vieţi şi artistul va tinde către realizarea unor echivalenţe între elementele constitutive picturale şi muzică, prin repetarea sau redarea în imponderabilitate a unor pete şi motive cosmice sau biomorfe.

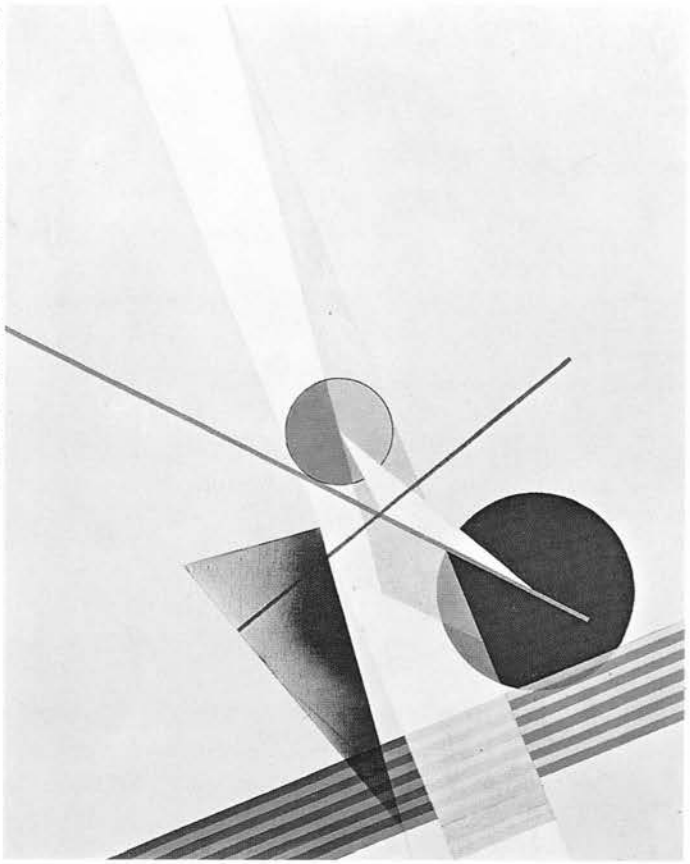
În 1912, publică *Almanahul grupului Der Blaue Reiter*, redactat împreună cu Franz Marc. Paleta lor de culori vii, nenaturaliste, se apropie de cea folosită de artiştii de la Die Brüke, deşi, spre deosebire de aceştia, Kandinsky şi Marc nutresc o anume încredere în viitorul artei, pe care-l exprimă prin lirismul şi elanul lor de empatie (*Einfühlung*) faţă de natură – cea a omului interior, în cazul lui Kandinsky, cea a adevăratei naturi şi a animalului, în cazul lui Franz Marc. În timp ce Kandinsky îşi eliberează formele de legile gravitaţiei şi deschide perspectivele artei informale, Franz Marc (1880-1916) rămâne legat de lumea terestră. După o perioadă neoimpresionistă, din 1908 până în 1912, îşi consacră cea mai mare parte a creaţiei animalelor, căprioarelor, pisicilor şi, mai ales, cailor, pe care-i va reda cu tandreţe. Prefigurând demersul lui Mondrian din ciclul *Copacilor*, Marc pictează expus celor mai crude ironii, care îi vor provoca de altfel profunde depresii, capodopere de o imensă

poezie, abstractă în ciuda referinţelor figurative, ca de exemplu *Calul albastru* (1911, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München), care va servi de emblemă a mişcării, *Cai albaştri* (1911, Walker Art Center, Minneapolis) şi *Căluţi galbeni* (1912, Staatsgalerie, Stuttgart). Registrul său cromatic inedit şi metaforic – albastrul simbolizează virilitatea, roşul pasiunea, galbenul blândeţea – guvernează spaţiul, care rămâne omogen; neliniştea sa, reală, este sublimată de propriul ideal. Doar ştiinţa profundă despre animale, pe care le studiase îndelung, îi permite să atingă, dincolo de aparenţe, absolutul fiinţei. Începând din 1912, după întâlnirea cu Robert Delaunay la Paris, în tovărăşia prietenului său August Macke (1887-1914), reduce aluziile figurative în favoarea unui desen mai analitic; tablourile sale, apropiate de orfism şi rayonnism prin tratarea spaţiului în raze de culori cristaline de o mare puritate, exprimă o nelinişte premonitorie faţă de conflictele viitoare, cu atât mai mare cu cât ea rămâne latentă şi centrată pe inocenţa animalelor. Primul Război Mondial aduce o destrămare a grupului Der Blaue Reiter şi spulberă inspiraţiile cele mai sclipitoare. Franz Marc este ucis la Verdun în 1916, după prietenul său August Macke, căzut şi el pe frontul din Champagne în 1914. Ultimele lucrări, desene abstracte schiţate în carnetul său de război, lasă să se întrevadă ceea ce ar fi putut constitui amploarea evoluţiei unuia dintre cei mai străluciţi artişti ai secolului al XX-lea.

Kandinsky se hotărăşte să se întoarcă în Rusia, unde rămâne până în 1921. În ciuda retrospectivei operei sale care are loc la Moscova în 1920 şi a numirilor în posturi de rang înalt, nu se poate integra curentelor celor mai radicale ale Revoluţiei şi se vede îndepărtat de

Franz Marc, *Căluţi galbeni*, 1912 (Staatsgalerie, Stuttgart). În întreaga operă, Franz Marc şi-a exprimat dragostea faţă de animale, fiinţe ideale care încarnează aspiraţiile sale către frumos, pur, adevăr. În această metaforă plină de forţă, caii galbeni – aici galbenul simbolizează blândeţea – întruchipează înţelepciunea, de asemenea libertatea fiinţei interioare, în contrast cu un peisaj cu cer întunecat, străbătut de nelinişte, prins într-o mişcare cosmică ce face aşezările omeneşti să se piardă într-un spaţiu difuz. Poziţia înclinată a capetelor cailor, desenul trupurilor lor, realizat numai din linii curbe, le accentuează interiorizarea inocenţei şi a voluptăţii. Încă din 1912, Kandinsky îşi exprima într-o scrisoare către Marc presentimentul în legătură cu izbucnirea unui război.





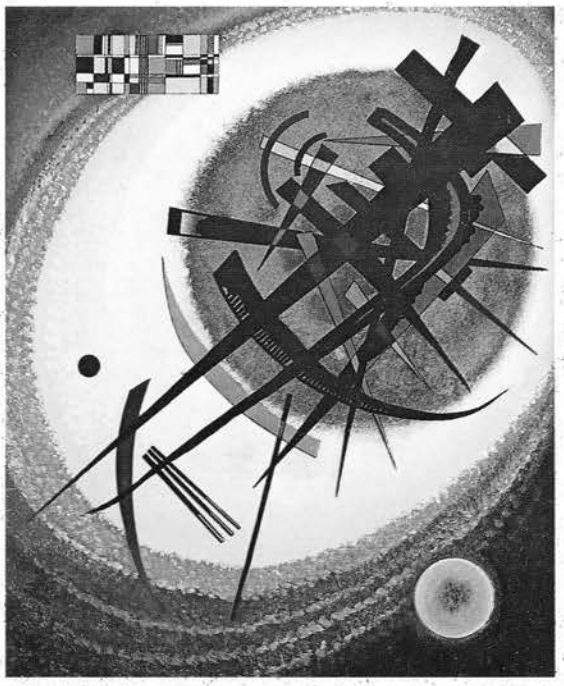
Laszlo Moholy-Nagy, *A. XXI*, 1925 (Landesmuseum, Münster). Moholy-Nagy, artist de origine maghiară, va fi reprezentantul cel mai fidel al constructivismului la Bauhaus. Această compoziţie abstractă, de un purism auster, realizată într-o gamă cromatică rafinată, aparţine celei de-a doua faze a constructivismului, ce se dezvoltă începând din 1920.

constructivişti şi suprematişti datorită individualismului său şi a fidelităţii faţă de o artă introspectivă. Părăseşte definitiv Rusia în 1921 şi acceptă să predea pictura murală la Bauhaus, Şcoala de Arhitectură şi Arte Aplicate creată în 1919 la Weimar de arhitectul Walter Gropius (1883-1969), celebru pentru arhitectura sa funcţională.

Bauhaus

Programul Bauhaus-ului, moştenit de la William Morris, fondatorul mişcării Arts and Crafts, vizează o reconciliere între artă şi artizanat, admiţând însă utilitatea maşinilor şi a rigorii lor funcţionale. Kandinsky, numit profesor fără atribuţii de conducere la Bauhaus, stabileşte legături de prietenie cu ceilalţi profesori de aici, Johannes Itten (1888-1967), care din 1919 până în 1923 conduce cercetările privind cercul cromatic, şi elveţianul Paul Klee (1879-1940), care din 1920 până în 1929 predă teoria la *Vorkurs* (curs preparator), apoi ţesătoria şi pictura pe sticlă. Kandinsky, ca şi

Wassily Kandinsky



Într-un oval luminos, 1925 (col. Thyssen-Bornemisza, Madrid). În 1925, Kandinsky predă la Bauhaus-ul de la Dessau. În acest spațiu descentrat, formele geometrice proprii Bauhaus-ului, plasate în partea stângă, se opun semnelor orientalizante animate de o forță centrifugă, care se aliază într-un ritm vesel elementelor abstracte libere. Kandinsky deschide astfel perspectivele artei informale. Gama cromatică, independentă de orice expresie figurativă, este mai întunecată, dar lasă încă loc culorilor vii, care vor redeveni dominante în 1930.

1866. Se naște, la Moscova, Wassily Kandinsky.

1893. După ce obține o diplomă în drept, începe să fie interesat de muzică și pictură și face cercetări în domeniul artei populare din Rusia septentrională.

1895. Expoziția impresionistă care are loc la Moscova constituie pentru el o revelație.

1896. Hotărăște să se consacre picturii și se stabilește la München, la acea vreme centrul de atracție al lumii artistice.

1901. Primele sale lucrări se revendică din neoimpresionism și Jugendstil. Fondează mișcarea Phalanx.

1909. După întâlnirea cu Jawlensky și foviștii la Paris, adoptă culorile pure și creează Neue Künstlervereinigung München.

1910. Scrie faimosul său text *Despre spiritual în artă și, îndeosebi, în pictură*. Analizează elementele constitutive picturale pentru a desprinde din ele rezonanța spirituală, precum în muzică și dans: „forma, chiar și cea abstractă, geometrică, își are propriul interior". Insistă asupra necesității ca pictorul să se elibereze de natură, căci „baza sa cea mai solidă, știința pozitivă, a fost învinsă, iar, acum, în fața lui, se deschide perspectiva disoluției materiei [...] puțin timp ne mai desparte de compoziția pură". Realizează prima sa acuarelă abstractă.

1911. În sânul grupării Neue Künstlervereinigung München apare o sciziune. Creează, împreună cu Franz Marc, Der Blaue Reiter (Călărețul Albastru). Impresionat de descoperirile științifice, cum ar fi cea a atomului, dispune elementele tablourilor sale în levitație arbitrară, ca într-o ordine cosmică.

1912. Împreună cu Franz Marc, publică *Almanahul grupului Der Blaue Reiter*. La Paris, în urma întâlnirii cu Robert Delaunay, va fi influențat de orfism. Reia într-o manieră profană teme mistice.

1913. Publică o culegere de poezii *Klänge (Sonorități)*, apoi *Rückblicke (Priviri spre trecut)*.

1914. După expoziția grupului Der Blaue Reiter de la Berlin, războiul îl determină să se întoarcă în Rusia. În ciuda sprijinului teoretic adus Revoluției și numirii sale în posturi de rang înalt la IZO, la Academia de Arte Frumoase și Inhuk, are diferende grave cu constructiviștii și se hotărăște să părăsească definitiv Rusia pentru a reveni în Germania.

1922. Invitat la Weimer de arhitectul Walter Gropius să predea teoria și pictura murală la Bauhaus, își redactează lucrarea *Punct-Linie-Plan*, care va fi publicată în 1926.

1932. Dizolvat de naziști, Bauhaus-ul continuă să funcționeze la Berlin ca institut particular.

1933. Pictura sa este condamnată de naziști ca „artă degenerată". Bauhaus-ul este închis definitiv. Kandinsky se stabilește în Franța și în 1939 își va lua cetățenia franceză.

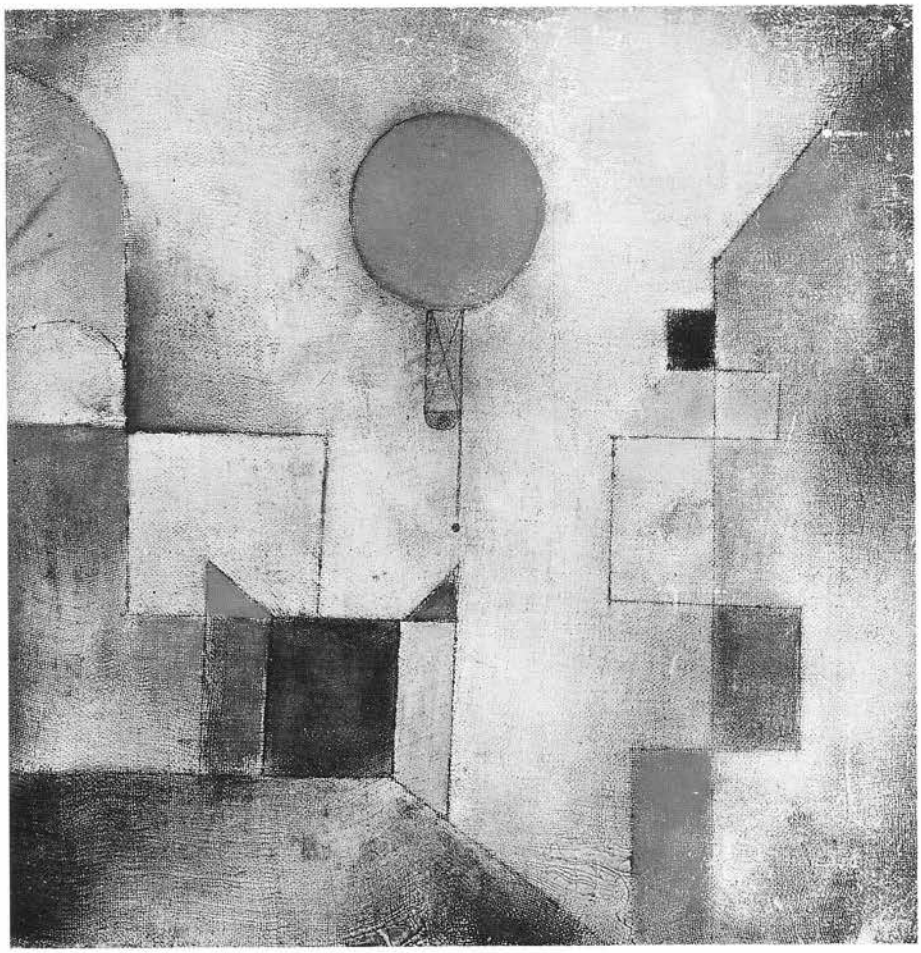
1944. Ultima expoziție, împreună cu César Domela și Nicolas de Staël, la Galeria Jeanne Bucher de la Paris. Kandinsky moare pe 13 decembrie la Neuilly-sur-Seine.

Klee, consideră abstractizarea un proces esenţial în elaborarea artei, asemeni dinamismului viziunii – simbolizat, ca la Fernard Léger, prin săgeată. Ei împărtăşesc aceeaşi încredere în viitor şi speranţa că într-o zi arta va înlocui religia: „Arta este parabola creaţiei". Esenţa teoriilor lui Klee apare în 1925 în cartea sa *Schiţe pedagogice*, iar cele ale lui Kandinsky în *Punct-Linie-Plan*, din 1926, carte inspirată în parte din teoriile lui Goethe despre culoare.

Tablourile lui Kandinsky evocă la acea vreme interesul său pentru ştiinţă, cea a atomului în special, şi pentru descoperirile din domeniul opticii şi al psihologiei. O libertate formală din ce în ce mai mare îşi croieşte drum printr-un dezechilibru complex, provenind din dualitatea opoziţiilor dintre partea dreaptă şi cea stângă, partea inferioară (simbolizând materialitatea) şi cea superioară (spiritualitatea) a tabloului. Dar Kandinsky şi Klee regăsesc în cadrul Bauhaus-ului aceleaşi disensiuni care-i dezbinaseră în Rusia pe partizanii artei pure şi pe constructivişti, aceştia din urmă fiind reprezentaţi la Bauhaus de ungurul Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946), de sculptorul Oskar Schlemmer (1888-1943) şi americanul Lyonel Feininger (1871-1956).

Oskar Schlemmer, *Scară de femei*, 1925 (Kunstmuseum, Basel). Acest tablou aparţine ciclului *Galerie-bilder (Tablouri-galerii)*, toate lucrările fiind precedate de studii pregătitoare şi realizate pe vremea când artistul preda la Bauhaus-ul de la Dessau. Punerea în valoare a structurilor figurativului şi redarea schematică a conturului figurilor, identice celor de manechine, îi dezvăluie deopotrivă talentul de sculptor.

Apropiat la începuturile sale de gruparea Der Blaue Reiter, Bauhaus-ul se orientează către funcţionalism şi geometrizarea formelor; de fapt, după eşecul primei Republici germane de la Weimar, Bauhaus-ul devine încă din 1924 obiectul unor ameninţări crescânde, şi o reducere a veniturilor sale îl constrânge la crearea unor producţii rentabile. În 1925, într-o atmosferă de tensiune extremă, Bauhaus-ul se vede silit să părăsească Weimarul pentru Dessau, iar apoi pentru Berlin. Gropius demisionează în 1928 şi este înlocuit de Ludwig Mies Van der Rohe (1886-1969). Dar, o dată cu ajungerea la putere a lui Hitler în 1933, şi acesta trebuie să demisioneze în chiar acelaşi an. Bauhaus-ul este închis şi transformat în şcoală pentru cadrele naziste; lucrările lui Kandinsky – cincizeci şi şapte dintre ele vor fi confiscate –, ale lui Klee şi Feininger sunt considerate „artă degenerată" la Expoziţia Universală din 1937. Klee pleacă la Düsseldorf, apoi în Elveţia, Kandinsky la Paris, unde, marcat de vârstă, va continua totuşi să picteze până la sfârşitul vieţii

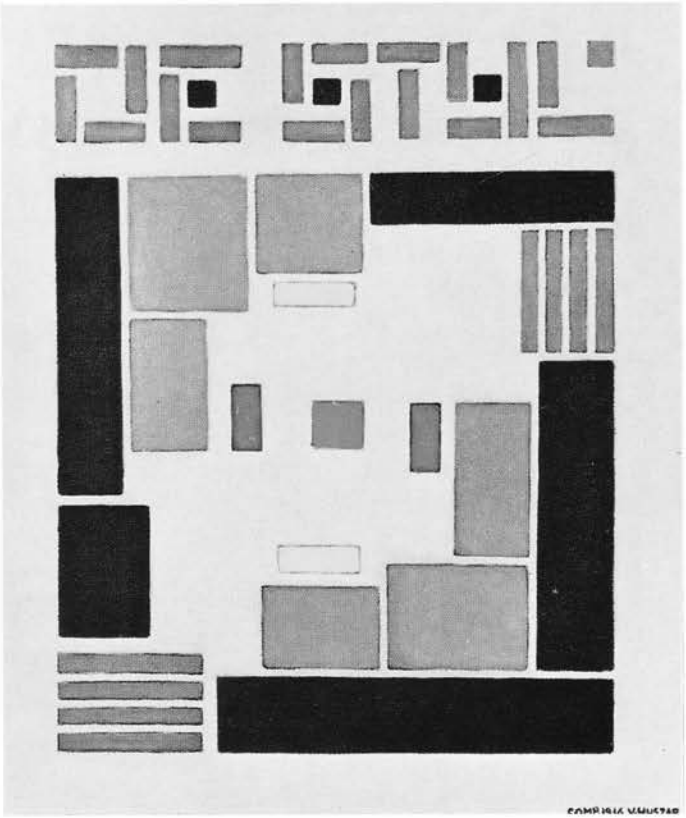


Paul Klee, *Balon roşu,* 1922 (The Solomon R. Guggenheim Museum, New York). Paul Klee evocă această lume de fantezie în perioada când este profesor la Bauhaus. Îşi va păstra independenţa în faţa tendinţei constructiviste a Bauhaus-ului, dar se va apropia de Kandinsky prin concepţia sa vitală şi dinamică despre pictură, pe care o va asocia întotdeauna muzicii, principii vizibile aici în ascensiunea balonului şi vivacitatea culorilor.

lucrări abstracte de o frumuseţe atemporală. Lyonel Feininger, Josef Albers, Walter Gropius, Mies Van der Rohe pleacă în Statele Unite, ca şi Moholy-Nagy, care creează aici The New Bauhaus.

Neoplasticismul

Aspiraţiile către abstracţionism apărute la începutul secolului al XX-lea se concentrează şi se raţionalizează în 1913 în opera lui Piet Mondrian (1872-1944), artist provenit din academism, divizionism, fovism, expresionism şi chiar cubism. Iniţiativele sale personale se exprimă în irealitatea culorilor şi limitarea subiectului în ciclul dedicat *Copacilor*: *Copac albastru* (1908, Gemeentemuseum, Haga), *Copac roşu* (1908, Gemeentemuseum, Haga). Căutările sale, conduse într-o manieră preponderent solitară, în pofida călătoriilor întreprinse la Paris, îi vor permite în 1913 să-şi creeze primele tablouri abstracte, care vor exclude,



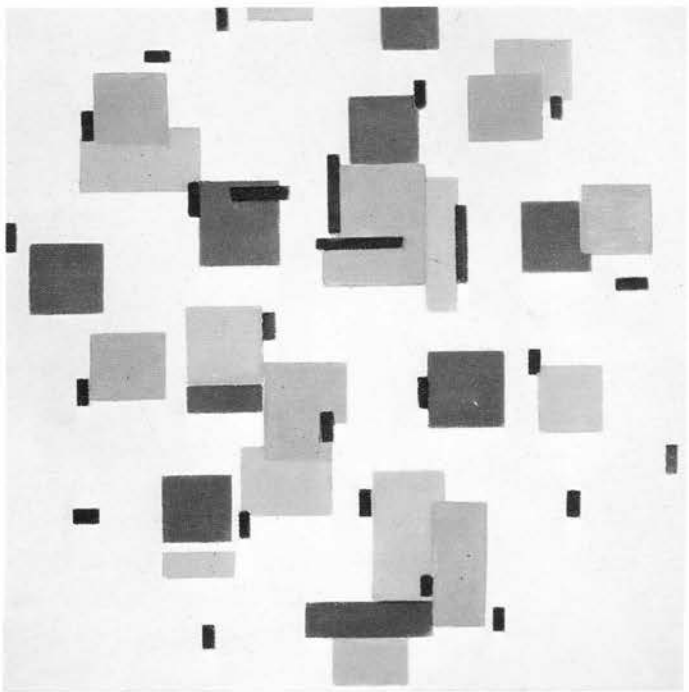
Vilmos Huszar, *Compoziţie* (copertă pentru revista *De Stijl*), 1916 (Gemeentemuseum, Haga). Pictor maghiar, emigrat în Olanda în 1905, Vilmos Huszar aderă la concepţiile neoplasticismului şi în 1917 devine unul dintre fondatorii mişcării şi revistei *De Stijl*.

din 1917, orice reprezentare figurativă. În ciuda întreruperii provocate de Primul Război Mondial, pe care-l petrece în Olanda, ţara sa de baştină, creează în octombrie 1917, împreună cu pictorul şi scriitorul Theo Van Doesburg (1883-1931), revista *De Stijl (Stilul)*, în care publică lungi eseuri teoretice, printre care *Realitatea naturală şi realitatea abstractă*. Li se alătură pictorii Bart Van der Leck, Vilmos Huszar, Georges Vantongerloo, arhitecţii Oud, Wils, Van't Hoff, apoi Rietveld, dar nu vor forma niciodată o grupare adevărată, baza lor de raliere neconstituind-o decât stilul. Este uimitor de constatat astfel că anumiţi membri importanţi din De Stijl (nume luat de această adunare de individualităţi distincte), cum ar fi Mondrian şi Rietveld, nu s-au întâlnit niciodată. Acesta din urmă şi-a conceput celebrul fotoliu roşu şi albastru (vezi p. 82) – inspirat fiind de mobilele lui Godwin şi de arta japoneză – pe vremea când încă nu aderase la De Stijl, iar Oud a creat Cafeneaua Unită de la Rotterdam abia după ce s-a despărţit de grup.

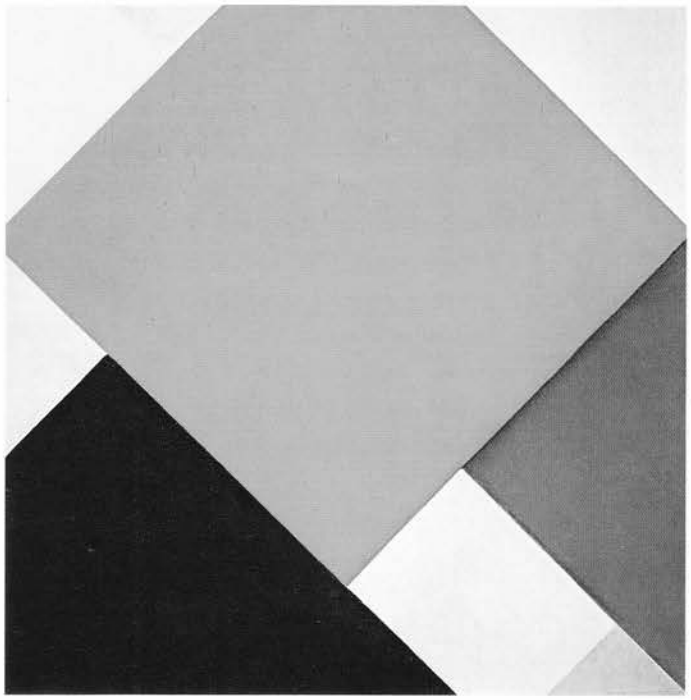
Mondrian pictează compoziţii alcătuite din semne „plus" şi „minus" în negru şi alb; în noiembrie 1918 apare *Primul manifest al mişcării neoplasticiste*, semnat de Van Doesburg şi Vantongerloo (1886-1965) şi tipărit imediat în traducere franceză, engleză şi germană. Apoi Galeria L'Effort Moderne publică în 1920 un opuscul scris de Mondrian,

Neoplasticismul. Şapte ani fuseseră necesari pentru elaborarea neoplasticismului, ale cărui reguli sunt formulate cu stricteţe. Orice noţiune de subiectivitate, şi deci de dinamism, mişcare şi profunzime, este condamnată. Deşi pictorul este pătruns de emoţie în faţa naturii, care rămâne punctul de plecare al tabloului său, regula neoplastică, după cum a fost enunţată de Mondrian, impune folosirea unor forme riguros abstracte şi geometrice, bazate pe ortogonalitatea liniilor, precum şi tratarea netedă, fără împăstări şi în tente plate, a culorilor pure fundamentale – galbenul, albastrul şi ,mai ales, roşul – în combinaţie cu cele neutralizante: negrul, albul şi griul. Mondrian susţine că a descoperit unghiul drept în natură, în Olanda, peisaj orizontal locuit de omul vertical; intersecţia liniei orizontului sau a mării cu verticala care duce la lună creează unghiul drept, care semnifică repausul (revista *Vouloir*, nr. 25, 1927).

Spre deosebire de cubişti, Mondrian caută să distrugă volumele, conform primului principiu al neoplasticismului: „Mijlocul plastic trebuie să fie planul şi prisma rectangulară de culoare primară (roşu, albastru, galben) şi de nonculoare (alb, negru şi gri). În arhitectură, spaţiul vid corespunde nonculorii. Materia poate corespunde culorii". Fondurile gri şi albastre ale tablourilor lui Mondrian devin albe începând din 1922, pentru a sublinia bidimensionalitatea planurilor. Toate aceste reguli tind către un echilibru al mijloacelor plastice ale tabloului, care însă nu trebuie să se sprijine pe simetrie, ci,



Piet Mondrian, *Compoziţie în albastru,* 1917 (Kröller-Müller Museum, Otterloo). După ciclul său de tablouri alcătuite din semne „plus" şi „minus", Mondrian evoluează către un ritm de pătrate în semitente şi de segmente dispuse liber pe un fond alb, într-un stil apropiat de cel al lui Bart Van der Leck.



Theo Van Doesburg, *Contra-compoziţie,* 1924 (Stedelijk Museum, Amsterdam). Construindu-şi compoziţia astfel încât să basculeze pe o direcţie oblică, Van Doesburg introduce o noţiune de mişcare sever condamnată de Mondrian, de unde şi titlul *Contra-compoziţie.* Artistul va merge încă şi mai departe în transgresarea regulilor neoplasticismului decorând, între 1927 şi 1928, localul Aubette de la Strasbourg.

ca în cazul lui Kandinsky, pe principiile nonlateralităţii, ale nonstabilităţii, deja evidente în lucrarea *Vaca,* realizată în 1917, singur spiritul fiind cel care recreează un echilibru de echivalenţă. Căci neoplasticismul nu este doar expresia estetică a senzaţiilor noastre subiective, ci expresia directă a universalului în noi. Acest echilibru al liniilor verticale şi orizontale, al culorii şi al nonculorilor, de un rafinament aproape japonez, permite crearea unei frumuseţi noi, independente de cea a naturii.

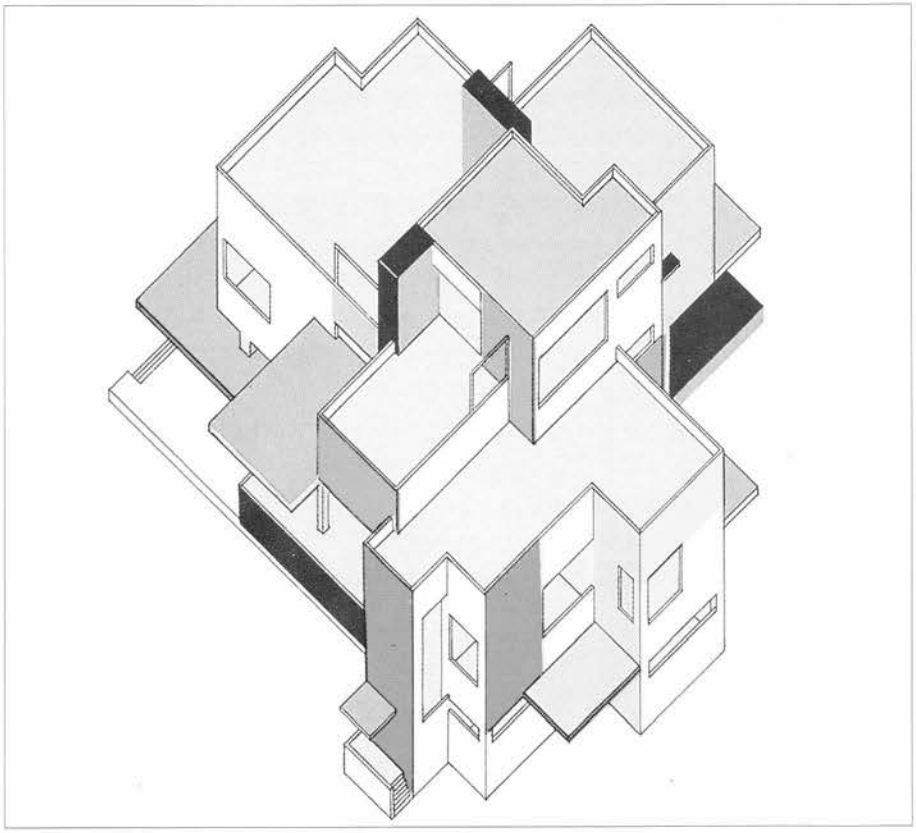
Idealul abstract se va realiza în viaţa exterioară: de unde reconsiderarea cadrului care, pictat, este aşadar integrat operei înseşi sau situat la acelaşi nivel cu pânza, fără a provoca vreun efect de adâncire a privirii; de unde şi interesul lui Mondrian pentru cromoplastica arhitecturală, care trebuie să fie matematică şi abstractă, şi pentru decorarea interioarelor, îndeosebi a atelierului său de pictor, şi mai ales a aceluia, admirabil conceput, în care locuieşte la Paris, pe Rue du Départ, până în 1936. În 1930, Van Doesburg îşi va decora şi el într-o manieră remarcabilă atelierul de la Meudon.

Conform teoriei neoplasticiste, edificiile trebuie să se compună din planuri ortogonale, ţinând seama de un raport echilibrat al spaţiului, şi să constituie manifestarea pură a ceea ce este imuabil: unghiul drept. Această nouă ordine va da naştere unui om nou, care nu va mai ezita să recurgă la maşină, pentru a se consacra intelectualităţii. Neoplasticismul are, prin urmare,

consecinţe sociale. Din arhitectură, această nouă plastică va trece în viaţa reală, în raporturile interumane şi, odată echilibrul acestor raporturi stabilit, arta nu îşi va mai găsi locul în viaţă. Ca şi tabloul, ea va trebui să dispară ca particularitate, iar artistul va fi desacralizat.

Însă lui Mondrian i se opune deja Vantongerloo, prin utilizarea de formule matematice în compoziţiile sale în relief. Respingând decoraţia şi tot ceea ce este contrar ideii unei arte totale, Mondrian încetează în 1924 să mai colaboreze la revista *De Stijl*, a cărei apariţie va continua însă până în 1928. După această dată, un număr va mai fi totuşi publicat în 1932, ca omagiu postum adus lui Van Doesburg, care contestase supremaţia unghiului drept în *Manifestul elementarist* din 1926 şi crease, în 1929, revista *Arta concretă*, împreună cu pictorii Jean Hélion şi Léon Tutundjian.

Van Doesburg şi César Domela (1900-1992) vor încălca încă şi mai grav regula rigorii ortogonale neoplastice acordând un rol important nonculorilor şi construindu-şi compoziţiile într-o mişcare de basculare pe o direcţie oblică, introducând astfel prin diagonală un element de dinamism, şi deci de subiectivitate, sever condamnat



Theo Van Doesburg, proiect pentru o casă particulară, 1920 (Stedelijk Museum, Amsterdam).

Gerrit Rietveld, *Fotoliu roşu şi albastru*, 1917. Ebenist ca formaţie, Rietveld a aplicat în realizarea acestui faimos fotoliu teoriile mişcării De Stijl: proiecţia în spaţiu a formelor geometrice şi a culorilor pure.

de Mondrian: „Nu se poate nega expresia naturalistă şi frivolă a liniei oblice. Mai mult, această expresie dezechilibrată nu poate fi anihilată prin poziţia contrariantă a unei alte linii. Deşi aceasta produce totuşi o impresie de stabilitate, expresia plastică rămâne cea a mişcării exterioare, deci a apariţiei fireşti." („Le Home, la Rue, la Cité", *Vouloir*, nr. 25, 1927).

Decorarea, între 1927 şi 1928, a localului de dans Aubette din Strasbourg, realizată de Theo van Doesburg, Arp şi Sophie Taueber, se va baza pe această utilizare a diagonalei, dar va constitui un eşec, ce va duce în final la degradarea şi apoi la distrugerea sa. Domela va modifica de asemenea regula bidimensionalităţii, introducând cea de-a treia dimensiune – asemeni francezului Jean Gorin (1899-1981) şi germanului Max Bill (1908-1994). Dar Domela şi Max Bill vor rămâne fideli fundamentelor filozofice ale neoplasticismului, adică unui demers de reflecţie din interior spre exterior, în respectul ştiinţei proporţiilor şi economiei mijloacelor plastice.

Deşi Mondrian îşi urmează singur calea, va exercita totuşi o mare influenţă asupra Bauhaus-ului, a lui Mies Van der Rohe şi, în mod surprinzător, asupra lui Kurt Schwitters, creatorul Merz-ului. În 1930, participă la mişcările *Cercle et Carré* şi Abstraction-Création şi primeşte la Paris vizitele lui Marinetti, Gropius, Gabo, Pevsner, Arp, Baumeister, Schwitters şi Ben Nicholson. Presimţind gravitatea crizei internaţionale, pleacă în 1938 la Londra, unde îi regăseşte pe Naum Gabo şi Ben Nicholson, ca apoi să se exileze

în Statele Unite în septembrie 1940. Aici, Mondrian se va arăta interesat de arta optică şi, renunţând la culoarea negru, va picta tablouri mai ritmate – ca, spre exemplu, *Broadway Boogie-Woogie* (1942-1943, MOMA, New York) –, bazate pe linii fracţionate în pătrăţele, dar concepute în continuare cu fidelitate conform regulilor ortogonalităţii.

Pentru realizarea casei Schröder de la Utrecht, Gerrit Rietveld (1888-1964) reia în 1924 ideea arhitectului american Louis Henry Sullivan (1856-1924) de lărgire a spaţiului interior al edificiilor prin deschiderea de ferestre în colţuri. El pune în evidenţă planurile verticale şi orizontale conform abordării plasticiste caracteristice mişcării De Stijl, abordare ostilă deopotrivă Art Nouveau-ului şi opusului acestuia, funcţionalismul. Cu pereţii săi mobili, această casă ce beneficiază de un spaţiu flexibil, care permite deopotrivă o deschidere totală sau retragerea în intimitate, este destinată să se adapteze noului stil informal al relaţiilor familiale sau comunitare. Prea puţin diferită, prin forma sa, de realizările funcţionaliste, ea pare să opereze, conform eticii promovate de De Stijl, o reconciliere a preocupărilor sociale şi individuale, asemeni casei japoneze tradiţionale. Pentru Rietveld, scopul artei şi al arhitecturii, care trebuie să fie universal, este să tempereze natura aducând-o la normele umane; construcţia unui ambient în întregime artificial va suprima necesitatea artei. Ca şi dadaismul, neoplasticismul tinde către o disoluţie a artei ca idealism şi deci ca factor de îndepărtare de viaţă. Pentru arhitecţii din De Stijl, omul trebuie să-şi proiecteze energia în realitatea vieţii.

Gerrit Rietveld,
Casa Schröder, 1924
(Utrecht).

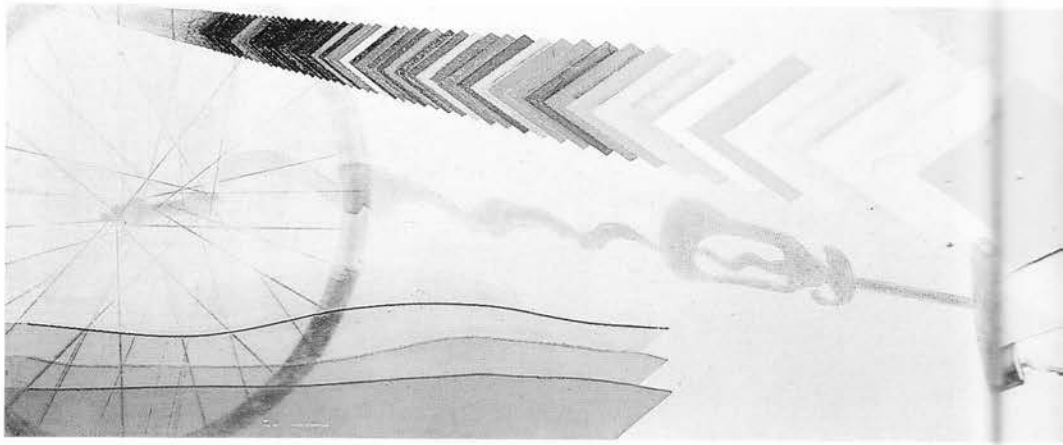
METAMORFOZELE INCONŞTIENTULUI

Literare la originile lor, dadaismul, Merz-ul şi suprarealismul reprezintă mişcări care, fără excepţie, îl iau pe Giorgio De Chirico ca punct de referinţă şi, spre deosebire de neoplasticieni, aduc în prim-plan imaginarul unui om tributar propriilor instincte, propriului libido. În timp ce dadaiştii şi Merz-ul încearcă să suprime referirile culturale la trecut, suprarealiştii explorează adâncimile abisale ale inconştientului şi înlătură banalitatea ordinii cotidiene prin expunerea jocurilor dintre conţinutul manifest şi cel latent al imaginilor.

Marcel Duchamp, *Tu mă...*, 1918 (Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut). Acest tablou complex este ultimul executat de Duchamp, şi de asemenea cel mai marcat estetic, prin înserierea eşantioanelor de culori pe diagonală şi grafismul abstract al umbrelor şi semnelor din partea dreaptă. Comandată de Katherine Dreier, lucrarea înfăţişează umbrele a trei *ready-made* (un tirbuşon, o pălărie şi o roată de bicicletă), o mână desenată şi semnată de un pictor de firme, A. Klang, şi, mai ales, o ruptură pictată în *trompe l'œil*, dar fixată cu ace de siguranţă veritabile. Se bănuieşte că titlul complet ar fi: „Tu mă plictiseşti", dar pictorul nu a confirmat niciodată această interpretare.

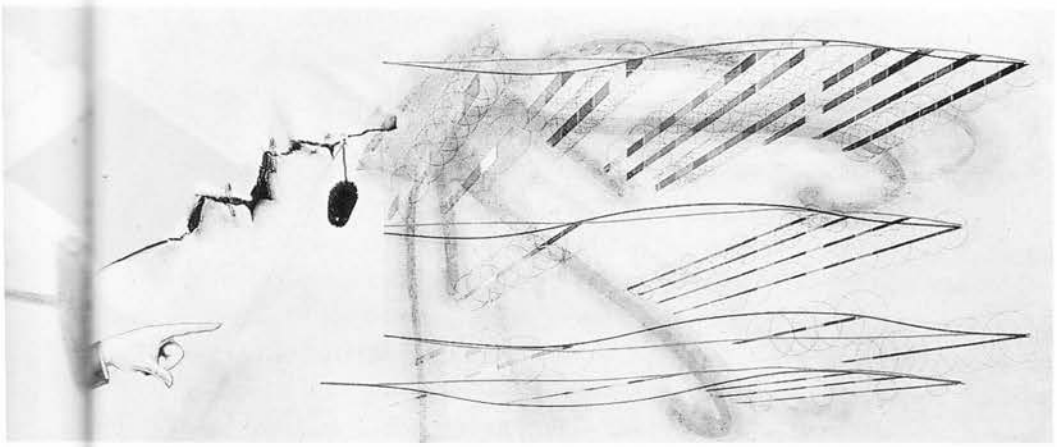
Dadaismul: trecerea prin oglindă

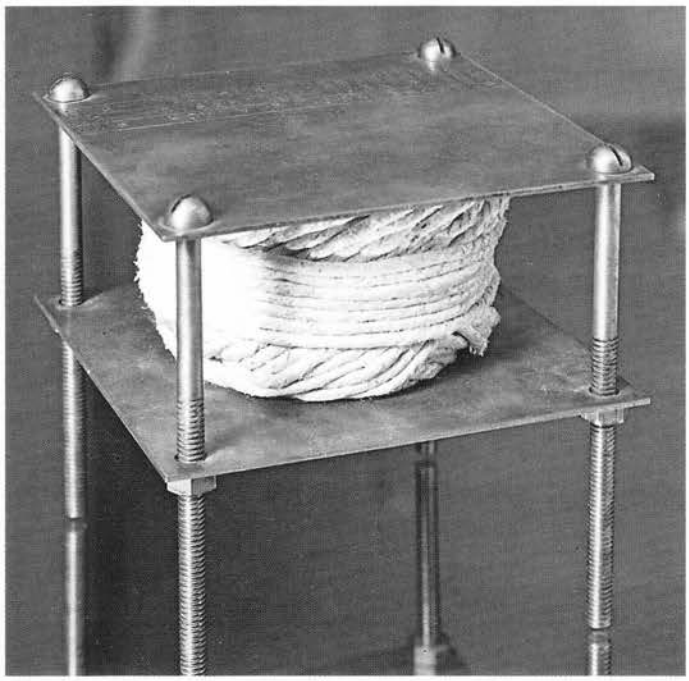
Procesul de desacralizare a artei şi reconsiderarea limitelor reprezentării, aspecte puse deja în discuţie de pictorii abstracţionişti, sunt împinse la extrem în cazul dadaiştilor, care distrug orice noţiune de capodoperă artistică, „refuză jocul edificator al lumii parentale" (după criticul Werner Spies) şi reneagă toate referinţele idealizate şi certe ale trecutului, inclusiv iluzia de perspectivă. Primul Război Mondial, moartea prietenilor lor, criza economică tot mai acut resimţită, mizeria socială, şomajul, represiunea revoluţiei spartakiste din ianuarie 1919 au suscitat la artiştii germani un nihilism profund şi, simultan, dezvoltarea fulgurantă, în sânul unei mişcări - dadaismul (1916-1922) –, a unor tendinţe care în mod surprinzător, se manifestă paralel la New York, cu Francis Picabia (1879-1953) şi Marcel Duchamp (1887-1968), la Paris, cu Hans Arp (1887-1966) şi Man Ray (1887-1968), la Köln, cu Max Ernst (1891-1976), şi la Berlin, cu Raul Hausmann (1886-1971), Hannah Höch (1889-1978), John Heartfield (1891-1968) şi George Grosz (1893-1959). Toate aceste tendinţe vin să se alăture creării istorice a mişcării Dada



de către poetul român Tristan Tzara (1896-1963), la 8 februarie 1916, la cafeneaua Voltaire din Zürich. El a găsit numele mişcării deschizând la întâmplare un dicţionar, acea întâmplare care va trebui să vegheze la destinele producţiilor dada.

O răceală calculată, nenumărate manifeste subversive – printre care şi *Primul manifest dada*, care este publicat în germană în 1918 –, o negativitate deliberată sunt elemente care îi fac pe aceşti artişti să întrerupă dezbaterea, în curs la acea vreme, cu privire la iluzionismul cubist tridimensional şi abstracţionismul bidimensional. Prin condamnarea hiperbolică a oricărui paseism, ei distrug funcţia de *mimesis* a artei, toate normele estetice – chiar şi pe cele mai recente, cum ar fi expresionismul – legate de valorile burgheze şi de naturalism; şi chiar şi limbajul, devenit „sistem de rutine", pe care îl reduc la o beţie verbală alcătuită din onomatopee agresive. Dadaiştii germani recurg în primul rând la procesul cumulativ de elemente, care nu trimit decât la propria lor materialitate, „cioburi prăpădite ale unei culturi perimate", după expresia lui Hugo Ball, resturi dintre cele mai diverse aparţinând celei mai banale vieţi cotidiene urbane, pe care le combină la întâmplare în colaje sau asamblaje realizate, de exemplu, cu sfori. Ei se exprimă de asemenea şi prin fotomontaje (Hannah Höch, Man Ray, John Heartfield) şi afişe cu caractere tipografice repetitive derutante. Demersul lor se vrea iconoclast, materialist; artiştii se ocupă mai mult de mizeria socială decât de speculaţiile estetice şi expun chiar criza reprezentării, deja prezentă în lucrările cubiste şi futuriste, dar ocultată de formalism. Cu scopul de a distruge valoarea comercială a operei de artă, Marcel Duchamp, care se lansase într-o analiză a transparenţei şi opacităţii operei de artă în *Mireasă dezbrăcată chiar de burlaci* (1912, Museum of Art, Philadelphia), îşi omite semnătura şi sugerează formule şocante





Marcel Duchamp, *Cu zgomot secret*, 1916, *ready-made* (replică 1964, Moderna Museet, Stockholm). Acest obiect ilustrează pe deplin spiritul anti-artei dada. Un ghem de sfoară între două plăci metalice prinse în şuruburi lungi sugerează o lume de legături secrete. Pe fiecare placă este gravat un mesaj sibilinic, compus din cuvinte întrerupte de puncte ca în codul Morse, ceea ce accentuează această impresie de secret, care este luată aici în derâdere.

Placa superioară:
P. G. ECIDES.
DEBARRASSE
LE. – D. SERT.–
F. URNIS. ENT AS
HOW. V. R
COR. ESPONDS
Placa inferioară:
.IR CAR. E – LONGSEA
F. NE., – HEA., – .O.
SQUE TE. U –
S. ARP – BAR AIN

lăsate în suspensie, *Tu mă...* (1918, Yale University Art Gallery, New Haven), provocare pe care o va relua şi Picabia în *Pălărie de pai* (1921, MNAM, Paris), rupând astfel cu atmosfera închistată a expoziţiilor şi a Saloanelor.

Prima linie de montaj apare la uzinele Ford în 1913, iar prezenţa maşinilor devine obsedantă şi ameninţătoare. Marcel Duchamp parodiază estetica futuristă a maşinii introducând în expoziţii obiecte brute sau „gata făcute", *ready-made*, şi rezolvă astfel cu brutalitate şi ironie problema celei de-a patra dimensiuni! Tentativele sale subversive sunt recuperate, până la scandalul provocat de pisoarul intitulat *Fântână*, expus la Society of Independent Artists de la New York în 1917, pe care nu poate totuşi să-l sustragă tabuurilor legate de valoarea operei de artă, căci exponatul este subtilizat în timpul expoziţiei. Îşi face cunoscute ideile în revista *291*, cu ajutorul fotografului Alfred Stieglitz.

Această căutare a unei libertăţi totale a mijloacelor de expresie căreia i se consacră artiştii îşi găseşte paralela în opiniile lor politice de extremă stângă, îndeosebi cele ale dadaiştilor germani, care critică Prima Republică germană de la Weimar, considerând-o o renaştere a „barbariei" teutone; adesea ei sunt şi simpatizanţi ai partidului comunist, pe care-l văd ca pe cea mai mare speranţă de libertate. Dar originile lor sociale şi intelectuale – filozofia pentru Max Ernst, desenul industrial, arhitectura şi fotografia pentru Man Ray,

dependenţa cubistă pentru Marcel Duchamp, publicarea de reviste pentru Hausmann –, pe lângă repetiţia însăşi a elementelor, le conferă operelor o structură conceptuală care le distinge, prin stilul lor aparte, de arta brută. Deschizând perspectivele imaginarului suprarealist, ei subliniază rolul inconştientului în creaţia artistică.

Anul 1920 este martor la organizarea primului şi ultimului Târg Internaţional Dada (Erste Internationale Dadamesse) – unde sunt expuse ironiei publicului 147 de piese, ceea ce demonstrează importanţa mişcării –, dar şi la dizolvarea grupului Dada-Köln de către autorităţi. Picabia însă, aflat într-o căutare perpetuă şi donquijotească a veritabilei anti-arte, şi care declară: „Toată viaţa am fumat pictura", părăseşte mişcarea Dada în 1921, considerând-o prea structurată şi teoretică. Congresul Dada care are loc la Weimar în 1922 şi care beneficiază de participarea lui Kurt Schwitters, Moholy-Nagy, Van Doesburg şi El Lisstsky nu este decât preludiul dispariţiei sale totale, căci Tristan Tzara rupe relaţiile cu dadaiştii germani. Lucrările dada vor fi considerate arta cea mai degenerată de la expoziţia nazistă din 1937. Ca numeroşi alţi artişti germani, Raoul Hausmann se vede nevoit să se exileze în 1933. Mulţumită lui Picabia şi Tzara, dadaismul va supravieţui la Paris în literatura şi poezia suprarealiştilor.

Merz

Conceptul de artă totală, avansat de neoplasticieni şi, cu nuanţe diferite, de dadaişti, este dezvoltat de Kurt Schwitters (1887-1948), „teroarea burghezilor" din Hanovra, în colajele, fotomontajele şi construcţiile sale ambientale, care se revendică toate din Merz, termen extras din denumirea băncii comerciale *Commerzbank*, al cărei prospect l-a folosit într-unul din colajele sale.

Pictor, ilustrator şi fotograf, Schwitters li se alătură dadaiştilor încă din 1917, iar în 1918 îl întâlneşte pe Arp la Berlin, cu care va păstra o legătură strânsă toată viaţa. Dar, începând din 1919, îşi caută o modalitate de expresie mai personală şi în acelaşi an publică culegerea de poezii Merz, apoi, din 1923 până în 1932, revista *Merz*. Hazardul este cel care trebuie să vegheze la expansiunea aproape organică a Merz-ului, lipsit de o schemă prealabilă şi conceput pornind de la deşeuri – bucăţi de hârtie, crâmpeie de lemn – pe care Schwitters le adună de pe stradă în această perioadă de avânt industrial şi pe care le asamblează, după declaraţiile lui, urmându-şi impulsurile inconştiente; Merz-ul sfârşeşte astfel prin a îngloba şi a defini propria-i personalitate.

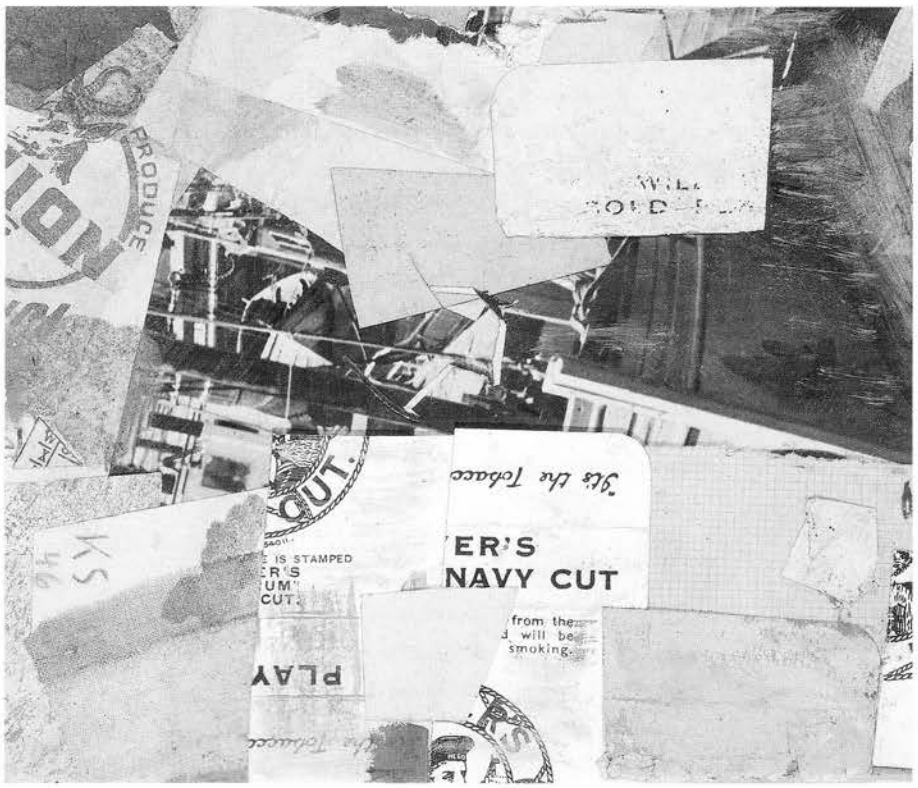
În 1924 dedică unul dintre colajele sale „prinţului Siberiei", Kandinsky, ale cărui opere din perioada Der Blaue Reiter l-au influenţat puternic.

Dar Schwitters critică apoi teoriile estetice ale lui Kandinsky, la vremea respectivă profesor la Bauhaus, aşa cum au fost ele expuse în cartea acestuia *Punct-Linie-Plan* (1926). Ca şi constructiviştilor şi lui Van Doesburg, Bauhaus-ul îi apare lui Schwitters ca o parodie a ideilor moderne ce trebuie respinse. Participă la congresul dada de la Weimar din 1922 şi efectuează împreună cu Van Doesburg o călătorie în Olanda pentru a promova acolo ideile dadaiste.

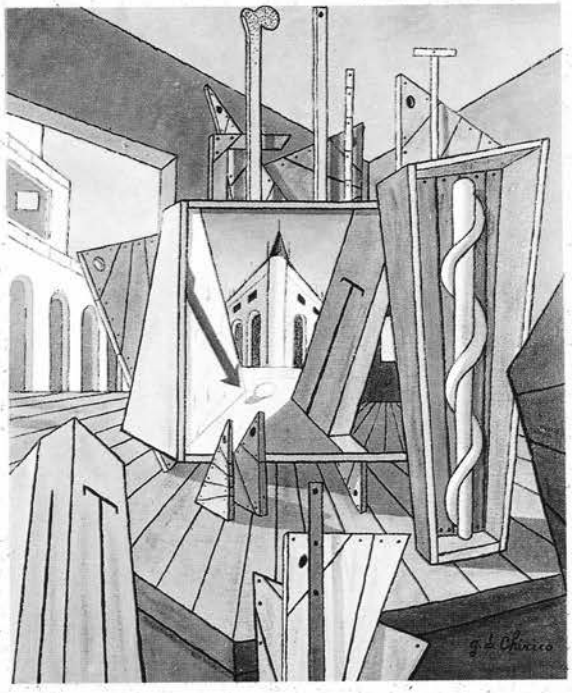
Însă Schwitters suscită critica dadaiştilor, căci nu este şi el decât un burghez care posedă un imobil şi primeşte o rentă de la bancă. Mai mult, dorind, spre deosebire de dadaişti, să rămână în contextul categoriilor estetice, în ciuda încălcării anumitor tabuuri, el temperează rolul hazardului prin căutarea unui ritm şi a unui echilibru geometric în dispunerea deşeurilor, ca şi prin rafinamentul culorilor.

În 1937 trebuie să părăsească Germania şi pleacă în exil în Norvegia, apoi, cu începere din 1940, în Anglia, unde continuă că creeze *Merzbilder* din ce în ce mai abstracte şi unde moare uitat de toţi. Dar Kestner Gesellschaft din Hanovra îi consacră în 1956 o mare retrospectivă şi influenţa sa asupra mişcărilor Arte Povera, Pop Art şi Nouveaux Réalistes va fi considerabilă.

Kurt Schwitters, *Colaj.* Acest *Merz* a fost conceput sub imperiul hazardului şi al ironiei, cu ajutorul unor elemente de recuperare, tehnică împrumutată de la dadaişti, care colecţionau „cioburile mizerabile ale unei culturi perimate pentru a crea una nouă" (Hugo Ball). Însă , în mod paradoxal, el dezvăluie o unitate estetică ce îl situează în categoria producţiilor artistice.



Giorgio De Chirico



Interior metafizic, 1917 (Von der Heydt Museum, Wuppertal). Refugiat la Ferrara în timpul războiului, din 1915 până în 1918, De Chirico definește principiile picturii metafizice (*pittura metafisica*) împreună cu Carlo Carrà în 1917. Compusă într-o manieră aparent dezordonată și stranie, această lucrare este, de fapt, bine structurată cu ajutorul unor fragmente de arhitectură și elemente geometrice sugerând o meditație asupra perspectivei, a adâncimii, a reflectării, a realului și imaginarului. Giorgio De Chirico a exercitat o influență fundamentală asupra suprarealiștilor.

1888. Se naște la Volos, în Grecia, Giorio De Chirico, din părinți italieni.

1906-1909. La München, studiază filozofia lui Nietzsche și admiră operele lui Böcklin, care va avea o influență hotărâtoare asupra stilului său, ca spre exemplu în tabloul *Bătălia dintre hopliți și centauri* (col. part., Italia).

1911-1914. La Paris, îi cunoaște pe Picasso și pe Apollinaire. Pictura sa se revendică dintr-un realism oniric precis, construit pe un ilu-zionism încremenit, populat cu manechine sau „muze neliniștitoare". Utilizează aparențele ca oglinzi ale inconștientului.

1917. Colaborează cu Carlo Carrà, care vine să i se alăture la Ferrara. Împreună definesc pictura metafizică (*pittura metafisica*).

1918. La naștere mișcarea Valori Plastici, care regrupează cei mai importanți artiști italieni, printre care Giorgio De Chirico și Giorgio Morandi. Vor cunoaște toți o întoarcere la ordine, aproape generală în Europa.

1919. După propriile sale declarații, Giorgio De Chirico are revelația artei clasice în fața tabloului lui Tițian *Amorul sacru și amorul profan* (1515 sau 1516), pe care-l admiră la Muzeul Villa Borghese. Scrie textul „Întoarcerea la meșteșug", publicat în *Valori plastici*, nr. I, XI, XII, în care condamnă „marile fobii coloristice care înflăcărează Europa", precum și futurismul, și încheie cu faimoasa sa declarație: „*Pictor classicus sum*". Se întoarce la pictura metafizică, demonstrând o precizie obsesivă a formei și a imaginilor, la care nu recurge decât pentru forța lor interogativă; este tot mai marcat de filozofia lui Nietzsche.

1924. Giorgio De Chirico își expune tablourile la Paris. Suprarealiștii sunt atrași de elementul de premoniție și de „semnal al inconștientului" pe care-l descoperă în ele și caută să-i asimileze opera. Va fi începutul unei lungi polemici.

1928. În cartea sa *Suprarealismul și pictura*, André Breton condamnă creația lui Giorgio De Chirico ulterioară anului 1917, căzută, după spusele lui, în „rutina preocupărilor tehnice". Jean Cocteau îi consacră un eseu intitulat *Misterul laic*.

1938. Arta sa se vrea realistă. Își înmulțește referirile la stilul lui Courbet și pictează portrete și autoportrete în care regăsim influența lui Rubens.

1950. Autoportretele și picturile sale de cai sunt impregnate de reminiscențe clasice și arheologice.

1960. O anume oboseală se face simțită la De Chirico, sporită de apariția a numeroase falsuri pe care le denunță fără rezultat – căci este acuzat că încearcă să-și renege operele din perioada metafizică –, până când i se face în cele din urmă dreptate în 1977.

1968. De Chirico se consacră decorurilor de teatru, portretelor și naturilor moarte realiste; realizează sculpturi de valoare, în metal patinat și șlefuit.

1978. Giorgio de Chirico moare la Roma.

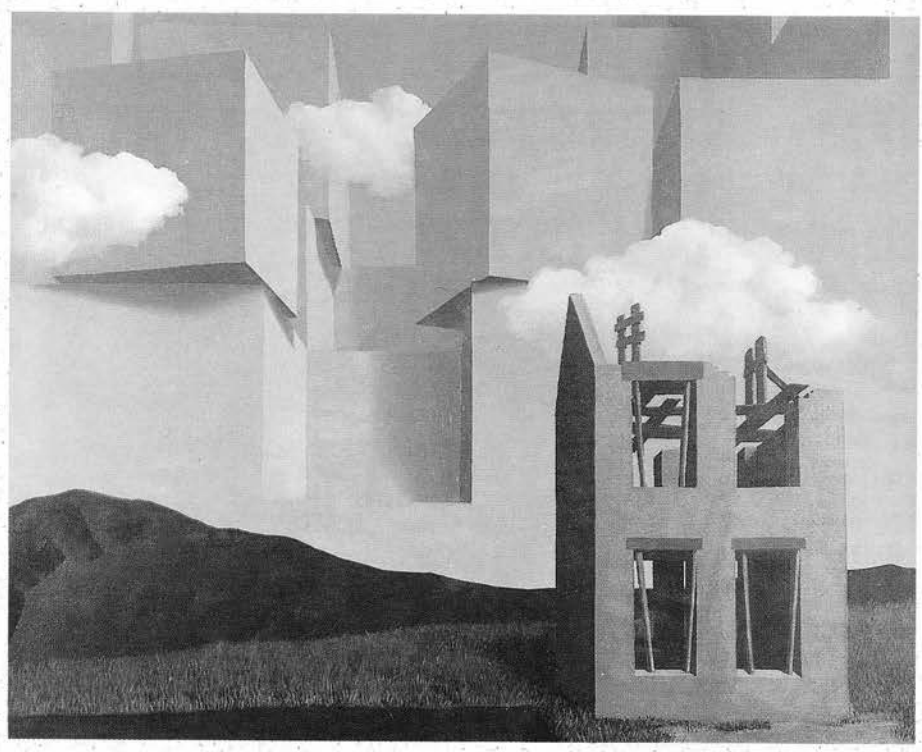
Suprarealismul: „frumuseţea convulsivă"

Născut din mişcarea dada, suprarealismul îşi face apariţia în Franţa victorioasă a „anilor nebuni"; încă din 1919, poeţii André Breton (1896-1966), Louis Aragon (1897-1982) şi Philippe Soupault (1897-1990) experimentează dicteul automat, creează revista dada *Littérature*, redactează poeme şi manifeste ce apar în publicaţii precum *391* sau *Unique, eunuque, Jésus-Christ rastaquouère* (către 1920), al căror animator eroic este Picabia.

Dar nu mai este vorba de dada! În numele nihilismului dadaist, Tristan Tzara se despărţise de dadaiştii germani cu ocazia congresului de la Weimar din 1922, apoi se ceartă cu Breton la Congresul Internaţional pentru

Max Ernst, *Sfânta Fecioară pedepsindu-l pe copilul Iisus în faţa a trei martori, André Breton, Paul Eluard şi pictorul*, 1926 (col. Dna Jean Krebs, Bruxelles). Această disociere iconoclastă dintre Sfânta Fecioară ca „reprezentare virtuală a lui Dumnezeu" (Guy Rosolato) şi Maria, mamă a copilului Iisus, cu care Ernst se va identifica în mai multe tablouri, se revendică din spiritul dada, ca şi evocarea principiului plăcerii bătăii şi blasfemia adusă Treimii, întrupată aici prin Breton, Eluard şi Ernst. Dar desenul îngrijit, tuşa netedă, arhitectura spaţiului vid în care accentul este pus pe triunghi trimit evident la stilul suprarealiştilor, a căror mişcare se impune cu forţă în 1928.

René Magritte



Universul demascat, 1931 sau 1932 (col. part.) Deasupra pământului deşertic şi a casei în ruine, cerul, prin puterea imaginaţiei, devine un joc de cuburi în acest tablou pictat în culorile copilăriei: albul şi albastrul.

1898. Se naşte la Lessines, în Belgia, René Magritte.

1916. După ce frecventează o vreme Academia de Arte Frumoase din Bruxelles, René Magritte pictează primele sale tablouri abstracte.

1919. Mesens îi arată ilustraţii ale unor lucrări realizate de De Chirico, printre care *Cântec de dragoste* (1914), care constituie pentru el o revelaţie şi care îl vor influenţa până în 1940.

1920. Stilul său se defineşte ca un realism meticulos şi poetic, populat de manechine şi de oameni cu pălării, de obiecte insolite şi de imagini speculare, destul de apropiat spiritului realismului magic.

1926. Devine membru în Société du mystère, care regrupează suprarealiştii belgieni.

1927. Se stabileşte în apropiere de Paris, unde va rămâne până în 1930. Pictează *Cerul ucigaş* (MNAM, Paris).

1929. Este admis de Breton în rândurile grupului suprarealist (în *Al doilea manifest al suprarealismului*). Dar dificultăţile materiale îl silesc să se înapoieze la Bruxelles.

1934. *Condiţia umană* (col. part., Paris).

1935-1940. Explorează prin pictura sa „afinităţile elective", raporturile obiectelor cu ele însele. Interesul său pentru psihanaliză devine evident în lucrări cum ar fi *Modelul roşu*, 1935 (MNAM, Paris) şi cele trei variante ale *Terapeutului*, 1937 (col. part., Paris, Bruxelles, New York).

1940-1946. Stilul său se apropie de neoimpresionism, prin utilizarea de culori mai deschise şi a vagului în desen.

1945. Ilustrează *Cântecele lui Maldoror* de Lautréamont; se înscrie pentru scurt timp în partidul comunist belgian.

1948. Timp de trei luni realizează pastişe ale unor tablouri foviste, interval pe care îl va numi *„période vache"*.

1950. Umorul negru, cruzimea se afirmă mai pregnant în reprezentarea personajelor prin sicrie, în pastişele sale după capodopere: *Perspectivă, Balconul lui Manet* (Muzeul din Gand) şi *Perspectivă, Doamna Récamier de David* (col. part., Bruxelles). Din anii 1960, opera sa începe să exercite o anume influenţă asupra Pop Artului şi a artei conceptuale.

1967. Magritte moare la Bruxelles.

Francis Picabia, *Femeie şi chip*, c. 1933 (col. part.). După mondenităţile vieţii de la Cannes, Francis Picabia regăseşte în 1933 o anume singurătate, în perioada când se îndepărtează de Breton şi Duchamp; menţine o corespondenţă susţinută cu Gertrude Stein, căreia îi va picta portretul. În 1927, începe în Spania ciclul *Transparenţelor*, inspirat de pictura italiană tradiţională, dar şi de cercetările întreprinse de Duchamp asupra transparenţei sticlei, pe linia suprarealistă a vizibilului şi a ascunsului. Această transparenţă, asemănătoare *Tinerei fete*, 1935 (col. part., Milano), este realizată mai degrabă prin suprapunerea unui chip trist de madonă pe un portret convenţional, procedeu menit să tulbure percepţia celor două imagini.

Determinarea şi Apărarea Modernă, care se ţine la Paris. Cu toate acestea, dadaismul i-a deschis lui Breton noi perspective, o nouă eră a lucidităţii; el caută, prin distrugerea imaginilor stereotipe, să redea realitatea visului şi a dorinţei. Întâlnirea sa cu Freud în 1921 şi revelaţia artelor africane şi oceanice îi permit să îmbogăţească nihilismul dada cu referinţe senzuale şi sexuale. Breton declară: „Frumuseţea va fi convulsivă sau nu va fi".

Iniţial activitate sporadică a unor poeţi, suprarealismul se conturează ca mişcare o dată cu *Manifestul suprarealismului* al lui Breton, apărut la 1 decembrie 1924, în primul număr al revistei *La Révolution surréaliste*, tribună a lui Desnos, Aragon, Eluard, Reverdy, Antonin Artaud, Philippe Soupault, conţinând ilustraţiile cubiste ale lui Picasso. Deşi Picabia rupe în acest moment relaţiile cu Breton, pe care îl atacă violent, alţi pictori vor continua să colaboreze la *La Révolution surréaliste:* Miró, Ernst, De Chirico, Masson, Arp, Tanguy. Limbajul metaforic al inconştientului pune problema aparenţelor, subliniază sensul ascuns al imaginilor şi permite definirea unui proces estetic legat de puterea epifanică a obiectelor, de dedublarea imaginilor în corespondenţe multiple ce metamorfozează viziunea. Termenul de „suprarealist" pare să fi fost folosit pentru prima dată de

Apollinaire, pe 18 mai 1917, cu ocazia prezentării baletului *Paradă* de Erik Satie, pus în scenă de Baletele Ruse. André Breton însă îi dă o definiţie peremptorie: „Definesc aşadar [acest termen] o dată pentru totdeauna: Suprarealism, subst. masc. Automatism psihic pur, prin care ne propunem să exprimăm, fie pe cale verbală, fie pe cale scrisă, fie prin orice altă metodă, funcţionarea reală a gândirii" (*Manifestul suprarealismului*, 1924).

Alberto Giacometti, *Obiectul invizibil,* 1934-1935 (Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence). După ce a studiat în prealabil sculptura în atelierul lui Archipenko, Giacometti evoluează către stiluri dintre cele mai diverse – policromia, abstracţionismul –, ca apoi să se alăture mişcării suprarealiste, din 1930 până în 1935. Această figură evocatoare a unui totem se situează pe linia suprarealistă a straniului, a tainicului, şi sugerează deja tendinţa de alungire a liniilor care se va preciza în opera lui Giacometti după 1947.

Din 1924 până în 1928, pe durata primei perioade suprarealiste, Picasso, Max Ernst, Miró şi Masson recurg la colaj şi la tehnicile cele mai diverse de dicteu automat, pentru a permite exprimarea liberă a propriului inconştient, sub influenţa alcoolului, foamei sau a drogurilor. Pe această direcţie, Henri Michaux (1899-1985) va utiliza mai târziu mescalina, pentru a atinge o stare de transă hipnotică şi a produce opere de un grafism contrastant, nervos, de o frumuseţe transcendentală. Max Ernst, care a rămas marcat de lectura *Tratatului de pictură* al lui Leonardo da Vinci, inventează în 1925 tehnica *grattage*-ului, inspirată, mai exact, din celebrul pasaj al tratatului, dedicat vechilor ziduri. Pentru compoziţiile sale, André Masson reia tehnica nisipului, utilizată în trecut de indieni.

Aceşti artişti realizează astfel tablouri ireale, abstracte, referiri marginale la simbolica inconştientului din care orice perspectivă este definitiv exclusă: „Ne aflăm în golul unei metamorfoze (la scara lumii întregi) şi nu resimţim mai multă *securitate spaţială* decât în centrul unei furtuni sau în vârtejul unui gigantic *maëlstrom*" (André Breton).

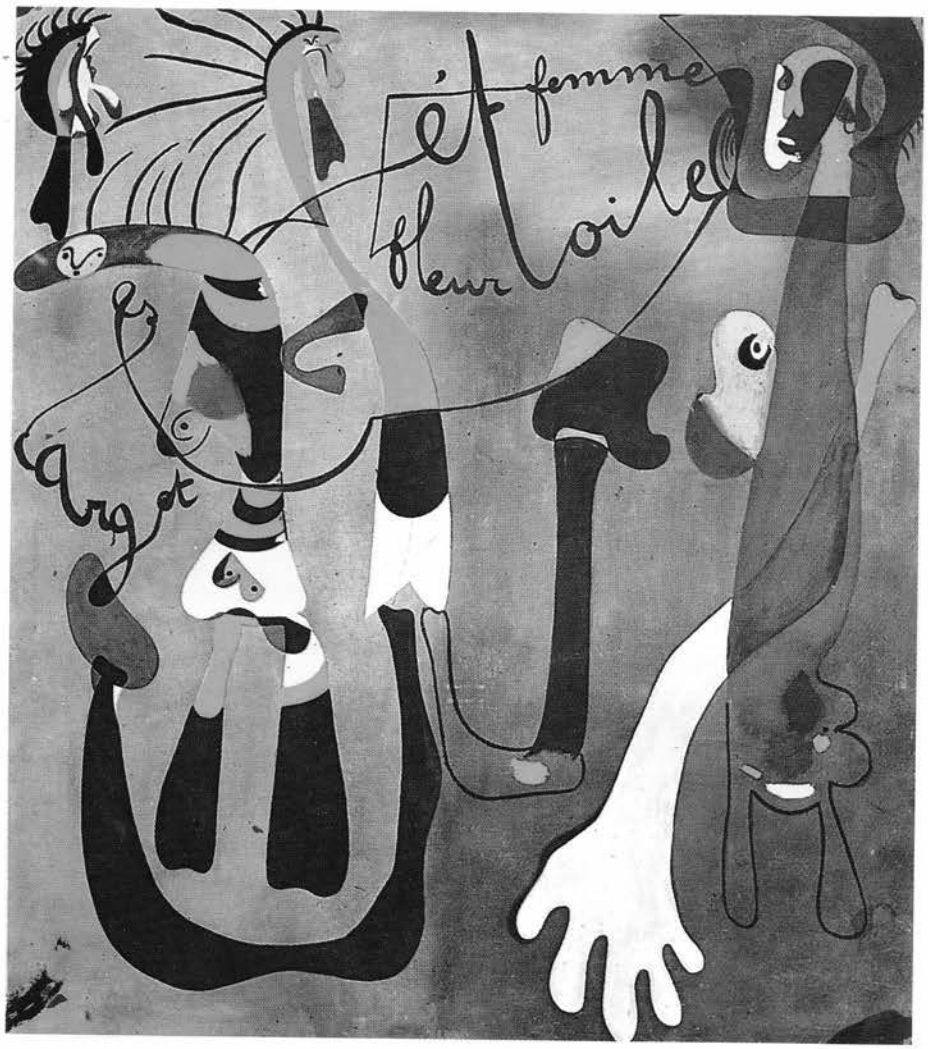
Joan Miró, *Melc, Femeie, Floare, Stea*, 1934 (col. part.). Anul 1934 deschide, pentru Miró, perioada „picturilor sălbatice", care va dura până în 1938, urmată apoi în 1939 de *Constelaţii*. Suprafaţa pânzei este invadată de semne ciudate sau neliniştitoare, fragmente de forme biologice sau de corpuri omeneşti (chip, mână întinsă larg deschisă), înconjurate de hieroglife şi de un grafism cu conţinut oniric fals liniştitor, lipsit de raport logic. Miró îşi exprimă îngrijorarea în această perioadă de tensiuni sociale care este martoră la apariţia nazismului, ulterioară fascismului, şi, mai ales, la Războiul Civil din Spania, care îl va impresiona profund.

În 1925 au loc la Paris două expoziţii de pictură suprarealistă care-i reunesc pe Picasso, Klee, Man Ray, Pierre Roy, Masson şi De Chirico; André Breton îşi publică în 1928 cartea *Suprarealismul şi pictura*, ilustrată de Picasso.

Începând din 1929, în rândurile suprarealiştilor se manifestă o primă criză provocată de discuţiile privitoare la atitudinea care să fie adoptată faţă de exilul lui Leon Troţki. Pe de altă parte, războiul din Maroc, criza economică fac ca, după cum explică Breton, „spiritele pătrunzătoare să capete deja conştiinţa viitoarei, ineluctabilei reveniri a catastrofei mondiale". Se pune astfel problema angajamentului lor politic, în perspectiva unei eliberări totale a omului. Sub autoritatea dictatorială a lui Breton, se vor succeda excluderile, printre care cele ale lui Artaud, Masson şi chiar Soupault, timp în care Miró şi Ernst îşi vor păstra totuşi independenţa. Breton cunoaşte un reviriment în ostilitatea sa faţă de marxism, care se traduce prin tonul mai puţin peremptoriu şi ezitările *Manifestului* său din 1929, în monmentul când Aragon aderă la partidul comunist. O nouă generaţie de suprarealişti îşi face apariţia, cu Yves Tanguy (1900-1955), Magritte (1893-1967), Salvador Dalí (1904-1989). Toţi declară că au avut revelaţia artei lor după ce au văzut tablourile lui Giorgio De Chirico, care, în ciuda simpatiilor sale faţă de suprarealişti, niciodată nu a aderat cu adevărat la concepţiile acestora, ci a fost de fapt „deturnat" de aceştia. Roberto Matta, Paul Delvaux, Hans Bellmer şi Victor Brauner li se alătură şi ei, constituind astfel una dintre grupările artistice cele mai dinamice din perioada interbelică.

Sculptorul Alberto Giacometti (1901-1966) se eliberează de influenţa sculpturilor cubiste ale lui Laurens şi Lipchitz şi renunţă la principiul fidelităţii faţă de aparenţele realului, promovat pe linia suprarealismului. Sculpturile-obiect cu „funcţionare simbolică" pe care le creează suprimă iluzia volumului şi îşi găsesc sorgintea în obsesiile sale speculative despre crima sexuală, dar mai ales în admiraţia faţă de artele africane şi oceanice.

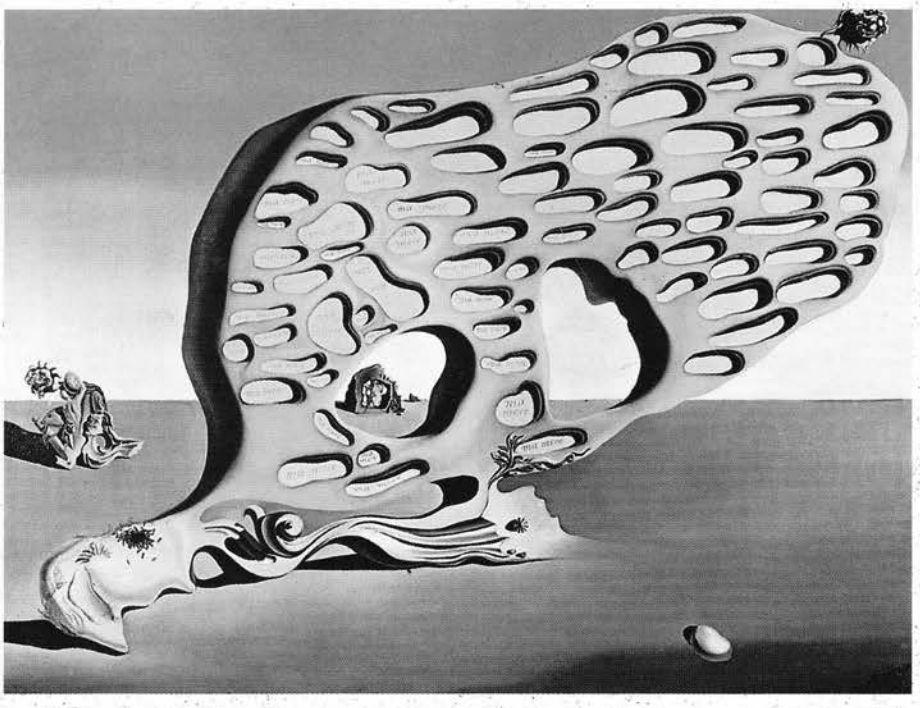
Cei mai celebri dintre pictorii suprarealişti sunt aceia care au realizat această întoarcere către o iconografie precisă a imaginarului, surprinsă ca într-o regie de teatru *à la* De Chirico, şi o tehnică clasică perfectă; aceasta îi inspiră, în 1947, lui Dalí cartea *50 de secrete magice* (publicată în Franţa în 1974), bazată, ca şi opera sa, pe propria-i metodă paranoico-critică, „metodă spontană de cunoaştere iraţională fondată pe obiectivarea critică şi sistematică a asocierilor şi interpretărilor fenomenelor delirante"; în regizarea activităţilor sale artistice, Dalí nu va uita niciodată să urmărească acest prim scop: „a face aur cu ajutorul picturii", la propriu şi la figurat. Excluderea lui Dalí, „Avida Dollars", după anagrama lui Breton, nu se lasă mult aşteptată şi ea se va produce în 1937. În 1940, Dalí îşi declară „dorinţa de a deveni clasic";



va rămâne până în 1948 în Statele Unite, unde comercializarea lucrărilor sale nu-şi găseşte egal decât în propria-i denigrare a tabuurilor sociale şi picturale realizată prin false deliruri provocatoare şi un exhibiţionism de suprafaţă, în contrast cu ascetismul metodelor sale de lucru.

O dată cu apropierea războiului, exodul suprarealiştilor către Statele Unite, cu excepţia lui Magritte şi a lui Picabia, se generalizează: Matta, Tanguy şi Max Ernst pleacă în 1939, Breton şi Masson în 1941; Miró revine în Spania în 1940, în ciuda franchismului care va înăbuşi cele mai înalte aspiraţii ale geniului spaniol. Suprarealismul pune în evidenţă impulsurile ca funcţii organizatoare ale lumii şi redefineşte opera de artă ca revelaţia şi locul de manifestare al unei perpetue rupturi, unui indefinit, unei instabilităţi, căreia doar iluzia artei îi asigură, în această epocă zbuciumată, o anumită permanenţă.

Salvador Dalí



Enigma dorinţei, 1929 (col. Oskar R. Schlag, Zürich). Prin această reprezentare metaforică asemănătoare unei păsări, Salvador Dalí creează, într-un spaţiu deşertic (loc privilegiat al fantasmagoriei impulsurilor), o asociere de imagini mentale, pe linia suprarealistă a interpretării viselor. Tehnica meticuloasă, desenul precis, redarea accentuată a umbrelor permit jocul liber al imaginaţiei.

1904. Se naşte, la Figueras, Salvador Dalí.

1920. Experimentează toate stilurile, impresionismul, realismul maestrului său Isidro Nonell şi cubismul, sub influenţa lui Juan Gris.

1923. Este marcat de pictura metafizică italiană a lui Giorgio De Chirico şi Carlo Carrà; tehnica sa devine netedă, fină, lipsită de împăstări. Se declară profund impresionat de tabloul lui Max Ernst *Revoluţia noaptea*, care îl incită să exploreze practica impulsurilor şi a amintirilor îngropate în inconştient.

1928. Prin Miró, îl cunoaşte pe Breton. Dezvoltă temele putrefacţiei (în *Măgarul putrezit*), ale morfologiilor moi, ale formelor spectrale (în *Vaca spectrală*).

1929. Întâlnirea cu Gala Eluard, „femeia a cărei privire străpunge zidurile", după expresia lui Paul Eluard, reprezintă un punct de cotitură în viaţa sa; ea va fi omniprezentă în creaţia artistului şi îl va îndemna spre o întoarcere la realism. Scrie *Jurnalul unui geniu*, organizează prima sa expoziţie personală la Galeria Goemans şi se alătură mişcării suprarealiste. Dincolo de poezie, arta sa se compune din provocare şi căutare de efecte.

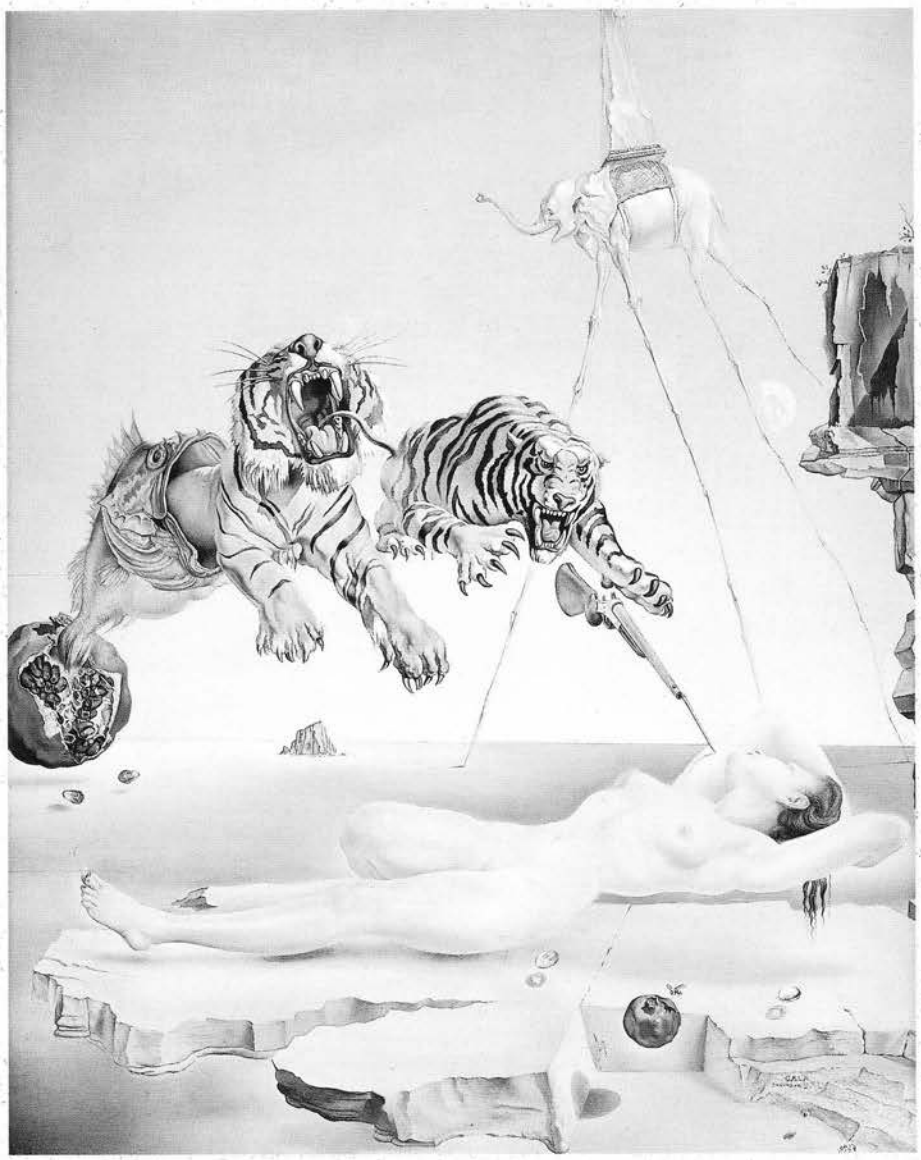
1930. Îşi elaborează propria metodă paranoico-critică, „metodă spontană de cunoaştere iraţională bazată pe obiectivarea critică şi sistematică a asocierilor şi interpretărilor de fenomene delirante".

1937. Călătoreşte în Italia în timpul Războiului Civil spaniol. Stilul şi tehnica sa redevin clasice, în maniera lui De Chirico.

1938. Breton se hotărăşte să-l excludă din grupul suprarealist pentru acte contrarevoluţionare, atitudine care se va repeta sub franchism. Îl întâlneşte pe Freud şi publică, în 1939, o *Declaraţie de independenţă a imaginaţiei şi a drepturilor omului la propria nebunie*.

1940. Emigrează în Statele Unite până în 1948, unde se bucură de un succes comercial considerabil. Îşi proclamă dorinţa de „a deveni clasic" şi îi citează ca pictori preferaţi pe Meissonier, Millet, Rafael şi Vermeer.

1947. Scrie *50 de secrete magice*, lucrare care va fi publicată în Franţa în 1974. *Secretul nr. 43*: „A face aur cu ajutorul picturii, la propriu şi la figurat" justifică porecla ce i-a fost atribuită de Breton –



Vis pricinuit de zborul unei albine în jurul unei rodii cu o secundă înainte de trezire, 1944 (Col. Thyssen-Bornemisza, Madrid). Încă din 1930, Dalí şi-a elaborat „metoda paranoico-critică" şi, „încercând să creeze iconografia lumii interioare", el supune liberei interpretări a spectatorului aceste imagini onirice delirante. În 1941, Dalí îşi proclamă dorinţa de a deveni clasic...

„Avida Dollars" –, denunţând astfel mercantilismul care i-a însoţit întreaga evoluţie.

1948. Traversează o perioadă de „misticism nuclear", în care pictează teme religioase.

1949. Se întoarce definitiv în Spania şi experimentează tehnicile cele mai diverse. Pictează tablouri clasice de mari dimensiuni, dar creează şi bijuterii, inventează sculpturi sau asamblaje şi pictează chiar şi arici de mare.

1956. În *Încornoraţii vechii arte moderne*, îşi plăteşte poliţele faţă de suprarealişti şi de avangarde, şi îşi multiplică provocările.

1957. Utilizează tehnica taşistă în realizarea *Apocalipsei Sfântului Ioan* şi deschide era bouletismului prin utilizarea cartuşurilor de cerneală sau a bombelor umplute cu cuie.

1970. Se arată interesat de tehnica holografiei şi, în 1972, realizează trei compoziţii holografice.

1976. Realizează o compoziţie stereoscopică cu ajutorul oglinzilor.

1978. *Angelus*-ul lui Millet îi inspiră un tablou de mari dimensiuni, stil căruia îi va rămâne fidel pe viitor.

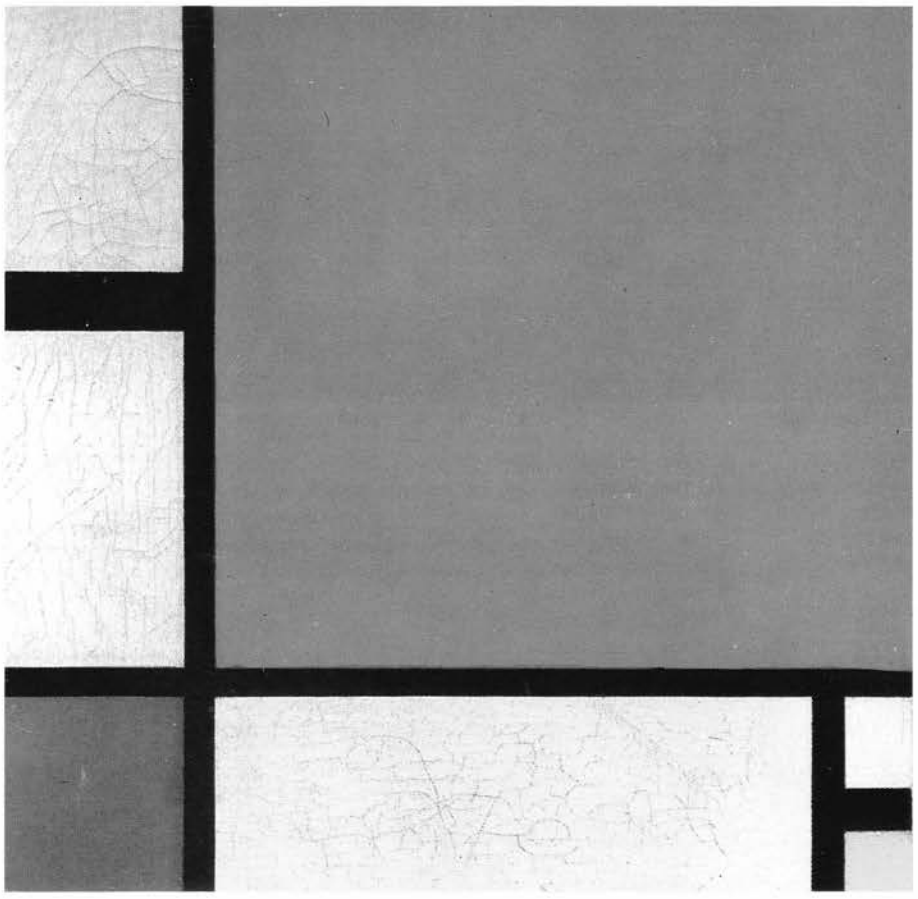
1989. Dalí moare la Figueras, în Spania.

UN „LABORATOR" AL FORMELOR

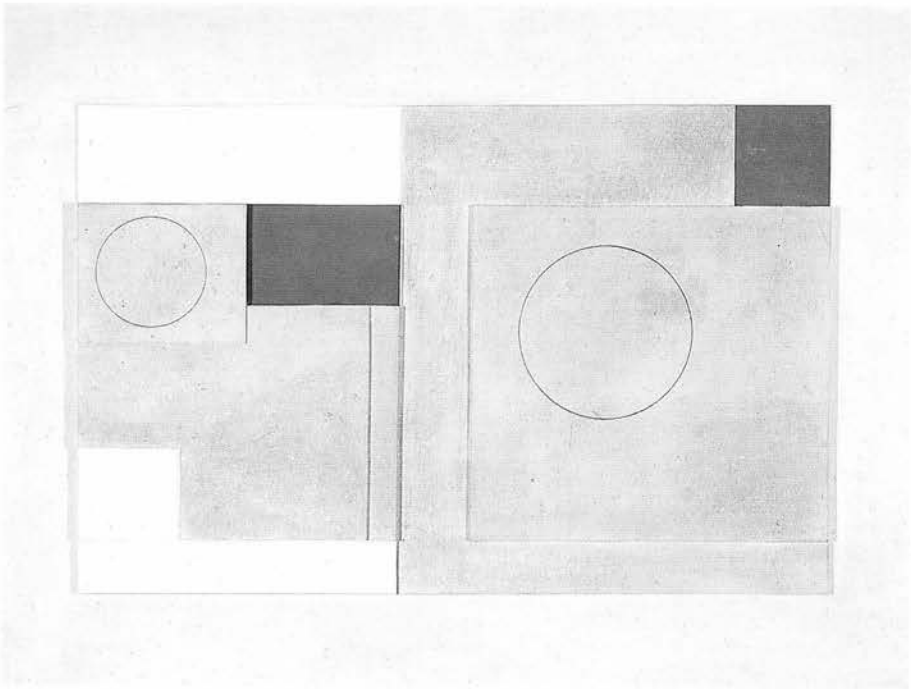
În momentul când euforia factice a „anilor nebuni" (1925-1929) împinge anumiţi artişti spre delirul decorativ, iar, pe de altă parte, imageria suprarealistă asediază lumea artei, concomitent cu răspândirea psihanalizei, marii solitari, precum Matisse, Bonnard, Dufy, Léger, Fujita, Survage, pictorii Şcolii de la Paris şi, mai ales, pictorii abstracţionişti rămân singurii care păstrează o continuitate stilistică în perioada interbelică.

Abstracţionismul: permanenţă şi variaţii

În perioada crizei economice, cei mai revoluţionari dintre pictorii abstracţi, unii dintre ei provenind din Europa de Est, simt nevoia de a se uni şi de a-şi domina divergenţele individuale. În 1929, după ce-i întâlneşte pe Theo Van Doesburg şi pe Michel Seuphor, pictorul uruguayan Joaquín Torres-García (1874-1949) se hotărăşte să renunţe la reprezentarea figurativă sintetică şi să lanseze, împreună cu aceştia, mişcarea Cercle



Piet Mondrian, *Compoziţie în roşu, galben şi albastru*, 1930 (col. part., Zürich). Ataşamentul lui Mondrian faţă de neoplasticismul cel mai strict asigură perenitatea abstracţionismului în perioada interbelică.



Ben Nicholson, *Relief pictat,* 1939 (MOMA, New York). De la realismul începuturilor sale, Ben Nicholson se orientează către abstracţionism şi, în 1933 şi 1934, participă la manifestările grupului Abstraction-Création.

et Carré, care reuneşte neoplasticieni (Mondrian, Gorin, Vantongerloo), futurişti (Prampolini, muzicianul Rossolo), pe lângă personalităţi diverse cum ar fi Kurt Schwitters, Arp, Kandinsky, Baumeister, Pevsner şi arhitecţii Ozenfant şi Le Corbusier. Revista lor, *Cercle et Carré*, apare în trei exemplare unice, în care sunt publicate articole semnate de Mondrian şi Seuphor (printre care şi „Apărarea unei arhitecturi"). Dar acest caracter eteroclit al tendinţelor, moartea lui Van Doesburg, exclus, de altfel, din grup după ce crease mişcarea şi revista *Art concret (Arta concretă)* în 1930, boala lui Seuphor şi întoarcerea lui Torres-Garcia în Uruguay în 1932 – unde va încerca să creeze o avangardă artistică sudamericană inspirată din curentele europene – duc la dispariţia mişcării Cercle et Carré, care se va regăsi totuşi, şi într-o formă aproape identică, în mişcarea Abstraction-Création. Aceasta este fondată de Vantongerloo în 1931 şi se bucură de participarea a peste patru sute de membri, printre care Kupka, cubiştii Valmier, Gleizes, Herbin, care o vor anima până în 1936, mai ales prin publicaţii ca, spre exemplu: *Abstraction-Création art non figuratif.* Dezbaterile prilejuite de Abstraction-Création vor fi realute în 1950 în buletinele Salonului Realités Nouvelles.

Pe lângă continuarea abstracţionismului după cel de-Al Doilea Război Mondial – deşi într-o formulă foarte redusă în ceea ce priveşte influenţa sa etică şi estetică –, aceste mişcări au permis, datorită

Henri Matisse

1869. Se naşte, la Cateau-Cambrésis, Henri Matisse.

1891. După studii de drept, Matisse debutează târziu în pictură. Este primit în atelierul lui Gustave Moreau de la Şcoala de Arte Frumoase din Paris şi va fi influenţat de acesta, ca şi de nabişti, de Cézanne şi Rembrandt.

1904. Îşi petrece vara în tovărăşia lui Signac şi pictează lucrări divizioniste. Temele sale predilecte se vor contura deja în *Lux, calm şi voluptate.*

1905. Tabloul său *Femeie cu pălărie* provoacă scandal la Salonul de Toamnă. Matisse este considerat capul de afiş al mişcării foviste.

1907. Pictează *Nud albastru* (Museum of Art, Baltimore), primul dintr-o lungă serie de nuduri, şi călătoreşte în Italia.

1908. Academia sa, găzduită în propriul atelier, atrage numeroşi străini, mai ales germani şi scandinavi.

1909. Colecţionarul rus Ciukin îi comandă *Dansul*, apoi, în 1910, *Muzica* (Muzeul Ermitaj, Sankt-Petersburg).

1911. *Fereastră albastră* (MOMA, New York). Tema ferestrei, pe care o va aprofunda pe parcursul întregii sale creaţii, va constitui una dintre meditaţiile cele mai remarcabile ale secolului al XX-lea.

1912-1913. Îşi petrece verile la Tanger, unde este fascinat de motivele arăbeşti, pe care le va utiliza în compoziţiile sale decorative. Culoarea negru, pentru el „culoare de lumină", joacă un rol din ce în ce mai important în opera

Tristețea regelui, 1952 (MNAM, Paris). Spre sfârșitul vieții Matisse practică tehnica hârtiei decupate, care îi permite „să decupeze pe viu în culoare" și îi „amintește de tehnica sculptorilor de cioplire directă". În 1952, Matisse împlinește optzeci și trei de ani; bucuriei din *Nudurile albastre* îi succede nostalgia acestei lucrări monumentale, în care, reprezentându-se în figura regelui, pictat în negru, artistul se adâncește într-o ultimă meditație asupra marilor teme ale creației sale, muzica, dansul, viața și moartea. În această scenă, probabil inspirată din tema antică a Salomeei dansând în fața lui Irod, culorile stridente, flora omniprezentă par să se opună negrului morții. Trupurile celor trei personaje, răsturnate spre stânga, evocă mișcarea dansului și ritmul muzicii. Aceste siluete lipsite de adâncime reprezintă rezultatul căutărilor lui Matisse de suprimare a volumului, căutări deja sesizabile în sculpturile sale. Prin această alegorie, ce depășește sărăcia de expresie a artei decorative, Matisse ne transmite ultimele sale meditații asupra propriei opere și a voluptăților vieții, într-un stil foarte diferit de cel abordat în *Autoportret* (1900), *Lux, calm și voluptate* (1904) și *Bucuria de a trăi* (1906).

sa, ca, spre exemplu, în *Lecția de pian* (1916, MOMA, New Yrok).

1914. *Ușă-geam la Collioure* (col. part.) constituie o reluare a metaforei lui Alberti despre artă ca fereastră deschisă spre natură.

1917-1918. *Violonist la fereastră* (MNAM, Paris) stă mărturie în cazul lui Matisse, ca și în cel al lui Marcel Duchamp, pentru constanța reflecției sale asupra transparenței.

1930. Călătorește în Tahiti și la New York.

1943. Este supus unei operații complicate în timpul războiului. Realizează primele guașe decupate pentru volumul *Jazz*, publicat în 1947.

1946. Locuiește la Nisa, apoi la Vence.

1948. Realizează cele trei machete pentru vitraliile de la Chapelle du Rosaire din Vence și *Sfântul Dominic* de la Notre-Dame-de-Toute-Grâce, de pe platoul Assy.

1949. Expoziție personală la Musée National d'Art Moderne din Paris.

1952. Pictează seria *Nudurilor albastre* (col. part., Paris și Basel). Guașele sale decupate ating dimensiuni monumentale cu *Tristețea regelui* (MNAM, Paris). Până la moartea sa, nu va mai crea decât guașe decupate. Matisse, unul dintre cei mai mari pictori ai secolului al XX-lea, va exercita o influență considerabilă asupra abstracționismului din a doua jumătate a secolului, îndeosebi asupra lui Ad Reinhardt, Mark Rothko, Simon Hantaï și Claude Viallat.

1954. Matisse moare la Nisa.

Orfismul

Guillaume Apollinaire desemnează prin termenul de „orfism", sau de „cubism orfic", tablourile lui Robert Delaunay prezentate la expoziția din 1912 a grupului Section d'Or (Secțiunea de Aur).

Reinventează însă acest termen, utilizat deja de simboliști și derivat de la numele lui Orfeu, pe care îl invocă, de altfel, în culegerea sa de poeme *Bestiarul* și, mai ales, în volumul *Pictorii cubiști* (1913).

În concepția lui Apollinaire, orfismul desemnează o abstracție pur imaginară, derivată din cubism, dar transformată liric prin utilizarea de culori pure aplicate conform principiului contrastului simultan, sau prin analogii cu muzica, ca în cazul „arhitecturilor filozofice" ale lui Kupka.

Apollinaire include în orfism pictori dintre cei mai diverși: Kandinsky, Macke, Marc, Meidner, Münter, Freundlich, Jawlensky, futuriștii italieni și, într-o mai mică măsură, Picabia, Duchamp, Léger. Dar, de fapt, cei care se vor consacra acestei direcții căutările lor vor fi Robert și Sonia Delaunay.

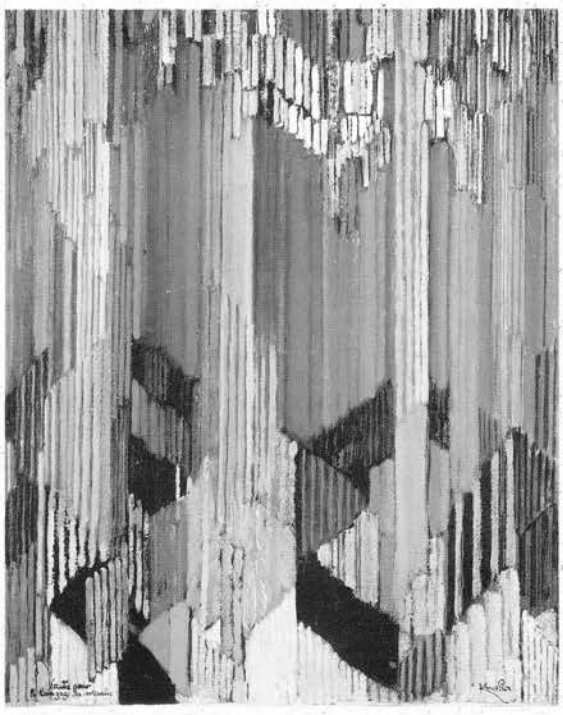
Robert Delaunay, care, ca și Kupka, aparținuse grupului Section d'Or, se îndepărtează, începând din 1912, de severitatea riguroasă a cubismului în seriile *Discursuri simultane* și *Ritmuri circulare* și propune, în cartea sa *De la cubism la arta abstractă* (1957), o definiție ușor diferită a orfismului, în care include sincromatismul unor pictori americani precum Morgan Russell și Stanton Macdonald-Wright. El trasează originile orfismului în divizionismul lui Seurat. În timp ce, pentru acesta, principiul contrastului simultan nu intervine decât între figurile luminoase și fundalul mai întunecat, Robert Delaunay caută să-l aplice la întregul tablou.

Prin opoziția dintre culorile pure complementare și cea dintre tonurile reci și cele calde, lucrările orfice sugerează o mișcare perpetuă și evoluția luminii în rețele de linii helicoidale sau circulare, dispuse într-un ritm impar.

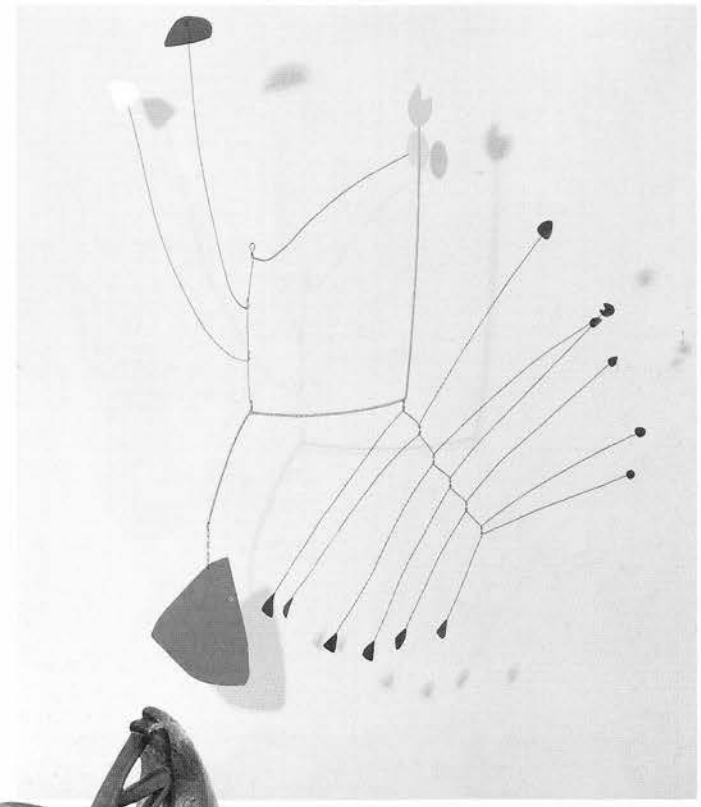
Stilul orfic va exercita o influență considerabilă asupra lui Paul Klee și a pictorilor din Der Blaue Reiter, August Macke și Franz Marc, care se alătură opiniilor lui Apollinaire atunci când scrie la 21 ianuarie 1911:

„Trăim unul dintre momentele cele mai importante ale istoriei civilizațiilor. Tot ceea ce încă mai tragem după noi din «vechea cultură» (religie, monarhie, noblețe, privilegii, umanism etc.) este un prezent care aparține deja trecutului [...] Noi, ceilalți pictori moderni, contribuim din plin la crearea unei arte «nou-născute»... care va genera toate noile legi și noțiuni".

„Viteză = artă abstractă", deviza Expoziției Internaționale a Artelor și Tehnicilor din 1937, ilustrează cât se poate de elocvent frescele murale ale lui Robert Delaunay expuse la Palais de l'Aéronautique et des Chemins de Fer.



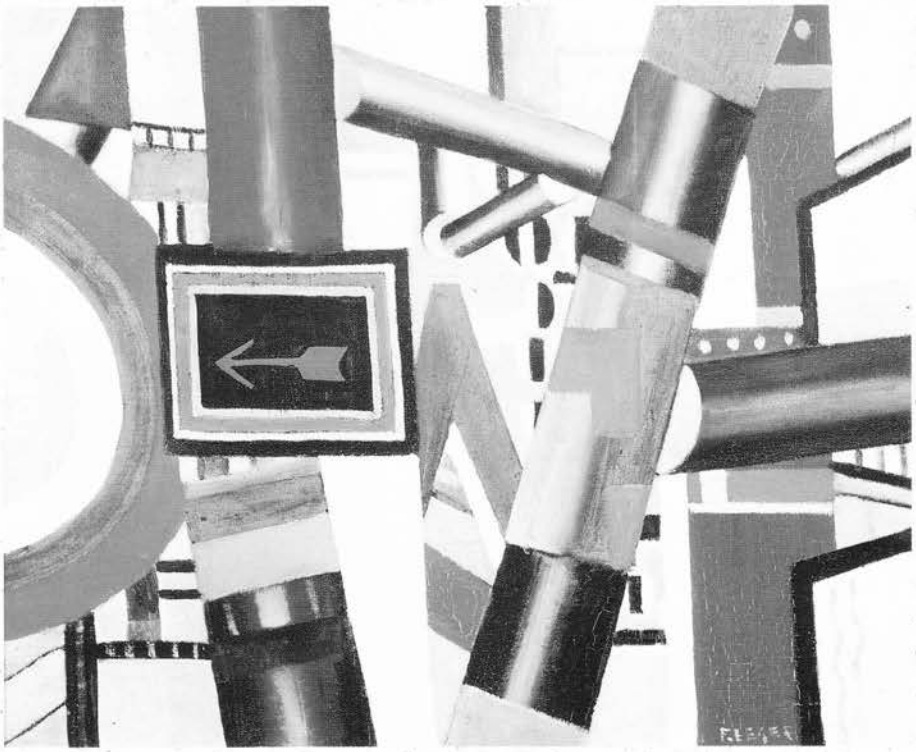
Frantisek Kupka, *Studiu pentru limbajul verticalelor*, 1911 (col. Thyssen-Bornemisza, Madrid). Această variație de linii verticale este inspirată de arhitectura catedralelor gotice pe care Kupka le vizita cu regularitate, precum și de vibrațiile sonore ale muzicii. În 1911, Kupka devine membru al grupului Section d'Or, ca apoi să se îndepărteze rapid de acesta pentru a se alătura orfismului, care răspunde mai bine gustului său pentru culoare.



Alexander Calder, *Oase de peşte*, 1939, tije, fire metalice pictate, pandant mobil (C.G.-P., Paris). După ce îl vizitează pe Mondrian la Paris, în 1930, Calder decide să se consacre sculpturii abstracte, ale cărei elemente componente sunt făcute să oscileze printr-o proiectare în spaţiu cu ajutorul unor tije. În 1932, Duchamp dă acestor lucrări cinetice denumirea de „mobile", înainte de apariţia, în 1937, a „stabilelor". Pentru primele sale „mobile" (discuri pictate în culori pure), Calder îşi găseşte inspiraţia în constelaţii, în cosmos, iar apoi în elemente naturale, cum ar fi frunzele sau, ca în cazul de faţă, oasele de peşte.

Henri Laurens, *Marea muziciană*, c. 1937 (MNAM, Paris). Laurens renunţă la planurile geometrice şi la asamblajele inspirate din regulile cubismului analitic al anilor 1910, pentru realizarea acestei sculpturi cu volume masive, lirice, care se înscrie în tendinţa generală de revenire la formele curbe din anii '30.

Fernand Léger



Urmaţi săgeata, 1919 (The Art Institute, Chicago). Tema săgeţii ca simbol al mişcării a mai fost tratată de Klee şi Kandinsky. Această juxtapunere simultană de elemente mecanice îşi păstrează omogenitatea prin jocul diagonalelor şi discul orfic puse în contrapunct cu dreptunghiul.

1881. Se naşte, la Argentan, Fernand Léger.

1907. După o perioadă impresionistă şi fovistă, tablourile sale rămân marcate de cubismul caracteristic grupului Section d'Or.

1909. Alături de Robert Delaunay, duce „bătălia culorii libere prin contraste" în lucrările *Contraste de forme*.

1914-1918. Suferind de pe urma războiului petrecut în tranşeele de la Verdun, se întoarce acasă aducând cu sine desene reprezentând soldaţi-roboţi şi elemente mecanice.

1918-1920. Lucrările din aceşti ani aparţin perioadei „dinamice". Acrobaţii vor rămâne, alături de muncitori, subiectele sale predilecte. *Urmaţi săgeata* (1919). Izolează elemente mecanice triunghiulare, tubulare sau circulare, asemănătoare prismelor electrice şi discurilor orfice ale lui Robert Delaunay.

1925. Realizează mari picturi murale abstracte, cu care decorează, împreună cu Ozenfant, Le Pavillon de l'Esprit Nouveau (Pavilionul Spiritului Nou) de la Expoziţia de Arte Decorative. Îl influenţează pe Le Corbusier prin modalitatea sa de abordare poetică a obiectelor mecanice.

1935. Prima mare retrospectivă la MOMA, la New York.

1940-1945. Se întoarce în Statele Unite pe durata războiului; este fascinat de New York.

1944. Pictează *Figuri în spaţiu*, după exemplul *Obiectelor în spaţiu*. Disociază câmpurile de culoare ale desenului linear.

1945. Întors în Franţa, se înscrie în partidul comunist.

1948. Revine la un anume clasicism în tratarea subiectelor sociale, în *Constructorii* (col. part., New York) sau *Timpul liber*, lucrare începută în 1943, apoi reluată şi reintitulată *Omagiu lui Louis David* în 1948.

1949. Realizează numeroase lucrări monumentale, printre care mozaicul bisericii de pe platoul Assy (1949), vitraliile bisericii din Audincourt (1951), apoi picturile decorative din clădirea O.N.U. de la New York.

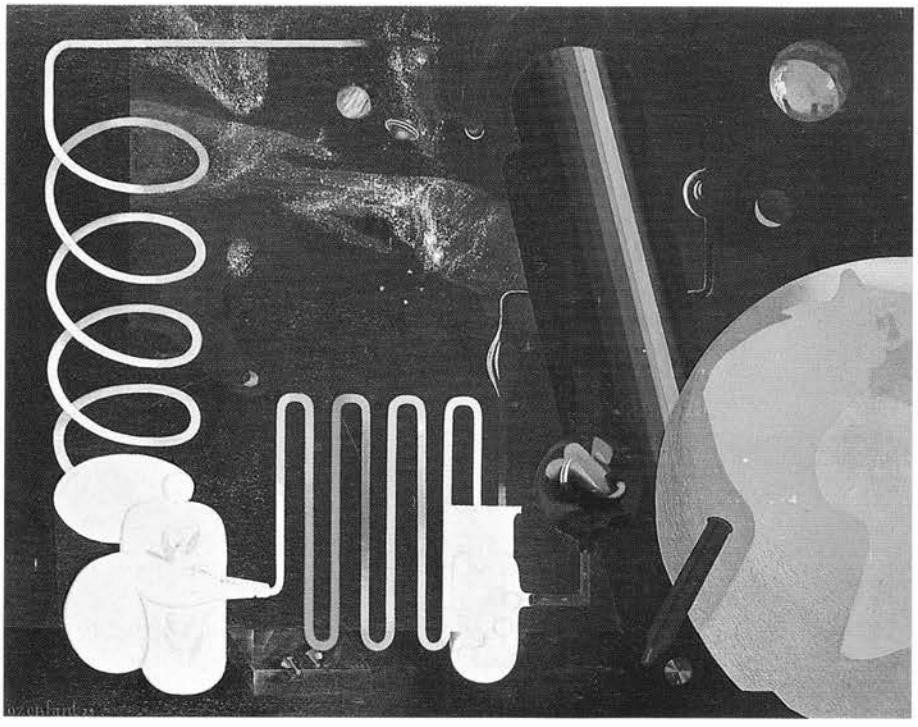
1952. Produce ultimele sale capodopere, *Femei cu papagal* (MAM, Paris), apoi, în 1954, *Marea paradă*, care ilustrează lumea circului în toată măreţia sa (Guggenheim Museum, New York).

1955. Premiul pentru pictură al Bienalei de la Sao Paolo. Fernand Léger moare la Gif-sur-Yvette.

anvergurii lor internaţionale, în Polonia (la Lodz, cu Kobro), în Marea Britanie (cu Ben Nicholson, Henry Moore, Barbara Hepworth, Paul Nash, Edward A. Wadsworth) şi în Statele Unite, crearea unui limbaj stilistic comun şi o strângere a legăturilor dintre pictori, sculptori şi arhitecţi. În aceată perioadă, îşi face apariţia pe piaţă un design deosebit, în linii sobre şi elegante, care poate fi admirat la Expoziţia de Arte Decorative de la Paris din 1925 şi la cea organizată de Deutscher Werkbund (1907-1933) la Stuttgart în 1927. Mobilele lui Marcel Breuer create la Bauhaus, şi chiar cele De Stijl realizate de Rietveld, pe lângă lucrările semnate de Ruhlmann, Chareau, Djo-Bourgeois, „MAM", Arbus, permit lansarea producţiilor de serie care vor ameninţa individualitatea artiştilor creatori; chiar şi Walter Gropius şi Le Corbusier proiectează scaune. În 1930, Seuphor vorbeşte de „principiul de structură a operei", pe care îl desemnează ca pe o „arhitectură" care „reflectă prin organizarea sa specifică ordinea minunată a universului" (*Cercle et Carré*, nr. 1, 15 martie 1930). Mai mult decât niciodată, pictura devine „laboratorul formelor", după afirmaţia lui Le Corbusier, iar arhitecţii, chiar şi când nu pictează, se inspiră din teoriile constructiviste şi neoplasticiste.

Cei care întruchipează perfect această nouă tendinţă a pictorilor arhitecţi sunt Amédée Ozenfant (1886-1966) şi Charles-Édouard Jeanneret (1887-1965), care începând din 1928 va semna Le Corbusier.

Amédée Ozenfant, *Crearea lumii*, 1929, (col. part.). Evoluţia lui Ozenfant de la purism către realismul magic este evidentă în această compoziţie imaginară: un subiect inedit, complex, înlocuieşte seriile de naturi moarte, a căror strictă geometrie arhitecturală face loc aici unui spirit poetic şi ludic.



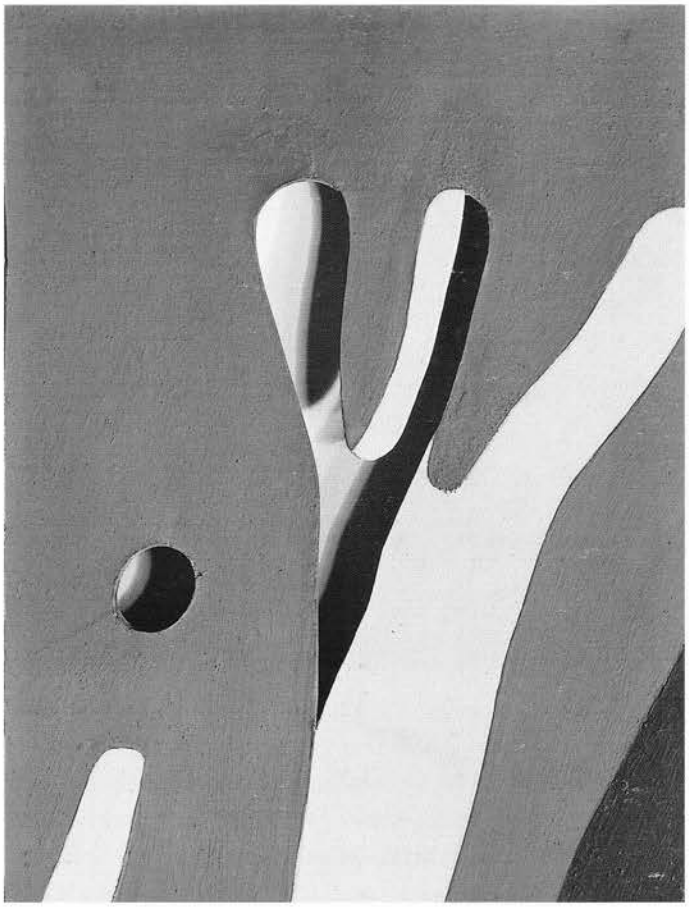
Din 1917, ei creează purismul, menit să reînsufleţească principiile cubismului care degenerase în artă decorativă. În 1918 publică manifestul *După cubism*, iar apoi revista *L'Esprit nouveau*.

Neexcluzând curbele din biomorfism, puriştii definesc structura cea mai riguroasă a obiectelor, într-un spirit de raţionalitate *à la française*, prin câmpuri de culori luminoase şi neutre, delimitate net, ca în cazul desenului industrial, stil apropiat astfel de pictura murală prin tehnica adoptată.

Spre sfârşitul anilor 1920, Ozefant se orientează din ce în ce mai mult către un realism magic, iar în 1938 pleacă în Statele Unite, unde conduce până în 1955 The New School (Ozenfant School of Fine Arts).

Chiar dacă slăbit sub aspect stilistic, cubismul supravieţuieşte totuşi în creaţia rusului Leopold Survage (1879-1968), a lui Jacques Villon şi, mai ales, în sculptură. Ca şi arhitectura, aceasta se împarte în două tendinţe principale: una tinde către epurarea formelor şi micşorarea volumelor, prin Calder, Modigliani, Gabo şi Pevsner; alta către biomorfism, prin Arp şi Laurens, paralel cu întoarcerea la linia curbă în arhitectura puristă începând din anii '30, după cum o demonstrează biserica din Ronchamp (1952-1955), realizată de Le Corbusier.

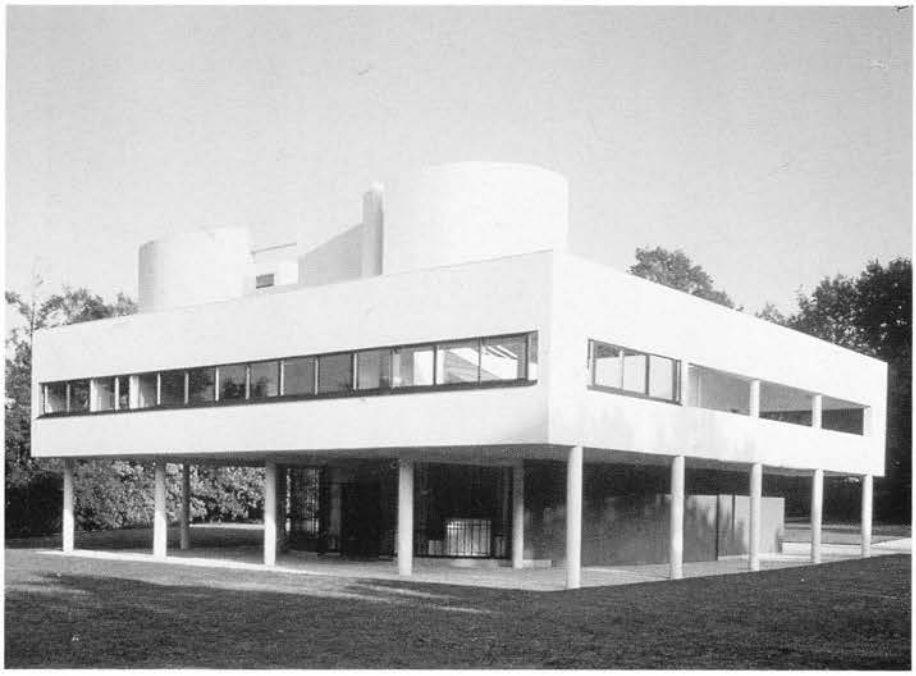
Henry Moore, *Siluetă unicăşă lungită*, 1938 (Moore Foundation). În sculpturile sale stilizate reprezentând siluete umane, Moore realizează fuziunea dintre principiile sculpturilor arhaice, ale suprarealismului, abstracţionismului şi naturalismului.



Hans Arp, *Cap*, 1927 (Galeria Natalie Seroussi, Paris). Aceste forme aleatorii, nedefinite, asemănătoare structurilor biologice şi vegetale, conferă acestei lucrări o dimensiune poetică, nu lipsită de umor, pe linia dadaismului la care Arp va adera din 1916 până în 1922. Sobrietatea compoziţiei şi rafinamentului gamei cromatice anticipează evoluţia lui Arp către abstracţionism. Dar, pentru el, natura rămâne la originea artei, poziţie care îl va situa, în 1930, în opoziţie cu rigorismul lui Mondrian în cadrul grupului Cercle et Carré.

Stilul Internaţional

În mod paradoxal, această meditaţie asupra plasticii formale nu se va realiza la scară internaţională decât în arhitectură, iar, într-o manieră mai riguroasă, doar în deceniile 1950 şi 1960. Încă din 1925, acest caracter internaţional devine tot mai accentuat, astfel încât arhitectura modernistă a anilor '30 ajunge să fie unanim desemnată ca „Stil Internaţional"; acesta va marca atât purismul lui Mies Van der Rohe (1886-1969), cât şi geometrismul funcţionalist al lui Le Corbusier, prototipul său constituindu-l clădirea Bauhaus-ului, construită în 1925 de Mies Van der Rohe la Dessau. Caracteristicile comune Stilului Internaţional se desprind din geometria planurilor care exclud ornamentul, marcând eliberarea lor totală de normele Renaşterii definite de Vignole şi Scamozzi, din cucerirea transparenţei de către sticlă, combinată fie cu betonul, fie cu oţelul, care va caracteriza arhitectura postbelică, din luminozitatea planurilor exterioare şi din utilizarea „sălbatică" a betonului armat. Stilul Internaţional trebuie să aducă în



Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret, zis), Vila Savoye, 1929, la Poissy.

oraş un spirit social şi să creeze un om nou printr-o morală egalitară comună. După arhitectura din piatră a imobilelor burgheze din secolele precedente, care serveşte în primul rând la afirmarea rangului social al rezidenţilor, idealul arhitecturii moderniste afişează un mesianism estetic necunoscut încă până la acea oră în domeniu şi un egalitarism deschis exprimat. Stilistica comună a purismului se pune în serviciul preocupărilor sociale de urbanism, de igienă, de artă de a trăi, principii legate de noile imperative demografice şi industriale. Stilul Internaţional va cunoaşte o dezvoltare fulgurantă în Statele Unite, sub influenţa emigranţilor care se alătură continuatorilor Şcolii de la Chicago – constituită în urma marelui incendiu din 1871 –, al cărei reprezentant principal a fost Frank Lloyd Wright (1867-1959 sau 1869-1959), elev al lui Louis Sullivan (1856-1924), care îl învaţă principiul structurilor geometrice servite de simplitatea materialelor, dar încă adaptate cadrului natural.

Principiul transparenţei – deja lansat în 1851, cu ocazia Expoziţiei de la Londra, de către Praxton, în construcţia Palatului de Cristal, de Bruno Taut (1880-1938), la Werkbund din Köln, în 1914, cu Pavilionul de Sticlă, şi de Mies Van der Rohe în proiectele sale de zgârie-nori din sticlă (1919 şi 1920) – este reluat de Le Corbusier la realizarea Pavilionului L'Esprit Nouveau, de la Expoziţia de Arte Decorative din 1925 de la Paris, prin marile deschideri vitrate care conferă ritm şi lărgime spaţiului. Instalaţiile, îmbinate în infrastructura clădirii, înlocuiesc mobilierul,

şi acest model de celulă locuibilă funcţională provoacă scandal. Inspirându-se din rigorismul mişcării De Stijl, Pierre Chareau creează, în 1928, Casa de Sticlă de la Paris, Rue Saint-Guillaume, nr. 31, în timp ce Le Corbusier împinge la extrem rafinamentul succesiunii de deschideri vitrate în Vila Savoye de la Poissy (1929-1931), construită pe un volum paralelipipedic ridicat pe un plan pătrat şi pe un joc între spirala interioară şi rigoarea geometrică a formelor exterioare, detensionate prin efectul de degajare a bazei conferit de piloţi.

Edificiile rezidenţiale urbane se apropie de construcţiile industriale prin expunerea şarpantelor, prin forma lor cubică şi acoperişul plat, aceasta constituind singura exigenţă impusă candidaţilor la concursul organizat de Werkbund în 1927.

Betonul armat, artificial şi monolitic, al cărui procedeu a fost brevetat în 1844, devine un material de construcţie predilect – în contextul creşterii preţului oţelului, care ajunge să fie rezervat doar şarpantelor –, căci este economic şi rezistent; el creează o nouă estetică, conferind o suprafaţă aspră, neprelucrată, brută edificiilor pe care arhitecţii organizează jocuri de lumină violente („tunurile de lumină" ale lui Le Corbusier). Totodată va inspira în Europa Şcoala Brutalistă a deceniilor 1950-1960, ca reacţie împotriva arhitecturii americane din sticlă şi oţel.

În Franţa, Auguste Perret (1874-1954), care construieşte în 1913 Théâtre des Champs-Élyssées, Eugène Freysinnet (1879-1962) şi Le Corbusier, asistat de vărul său Pierre Jeanneret (1896-1967), se

Auguste Perret, Consiliul Economic şi Social. Fost Muzeu al Lucrărilor Publice: scara principală, Paris, 1937. Auguste Perret, unul dintre maeştrii modernismului arhitectural, pune în valoare calităţile tehnice şi estetice ale betonului, a cărui osatură o dezvăluie privirii pe faţada edificiilor sale realizate în perioada anilor '20 şi '30. Dar, în 1937, asemeni multor alţi arhitecţi, evoluează către un anume neoclasicism, sesizabil la această clădire în utilizarea coloanelor, a ferestrelor înalte şi, îndeosebi, a curbelor ample ale scării.

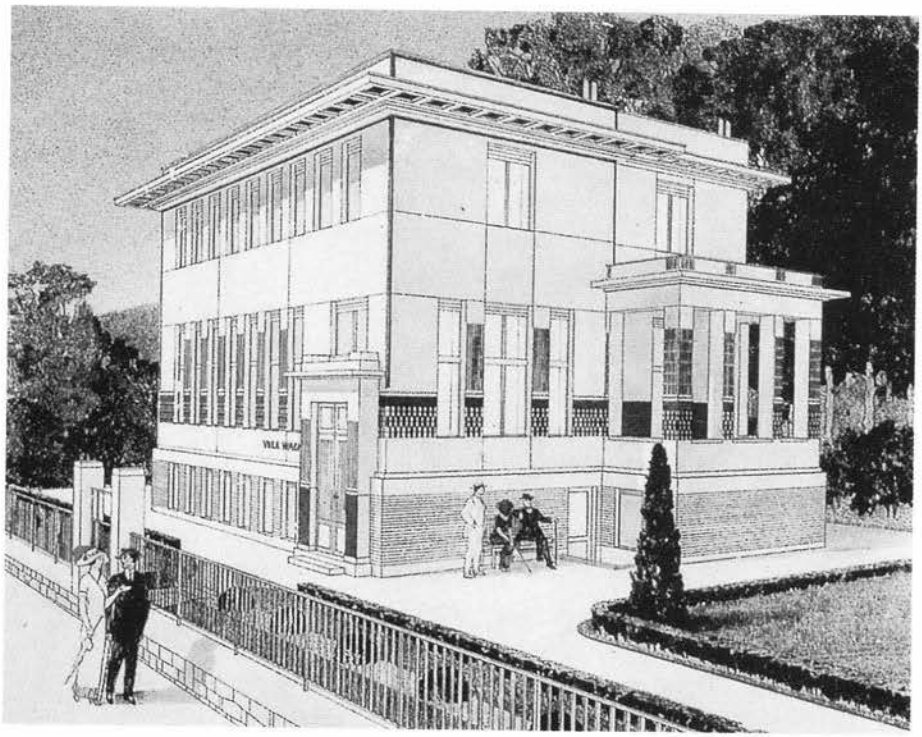
Louis Henri Sullivan şi Dankmar Adler, Wainwright Building, 1890-1891 (Saint-Louis). Acest zgârie-nori este unul dintre cei mai reprezentativi pentru Şcoala de la Chicago, constituită în 1872 în urma marelui incendiu survenit în acest oraş între 8 şi 10 octombrie 1871. Sullivan şi Adler au stabilit principiile fundamentale pentru construirea zgârie-norilor cei mai moderni, şi anume o osatură de oţel vizibilă, dublată de o a doua osatură din cărămidă sau beton. Elementele decorative încărcate ale acestui imobil sunt caracteristice stilului lui Sullivan, care a fost foarte marcat de arta europeană; cu toate acestea, celebra sa formulă: *Form Follows Function* („Forma urmează funcţiei") îl situează printre funcţionalişti.

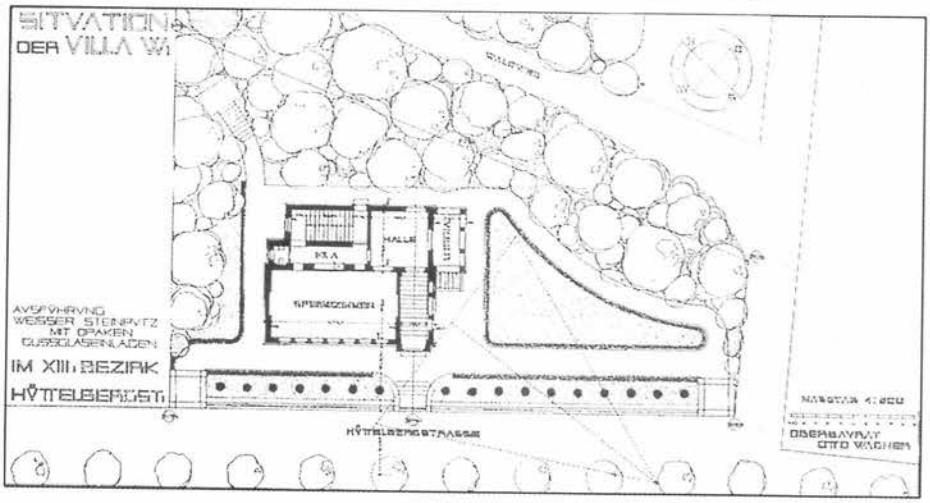
remarcă prin rigoarea liniei lor arhitecturale, bazate pe perpendicularitatea planurilor. Aceşti agnostici vor construi însă şi biserici: Notre-Dame-du-Raincy (1922) de Perret, Notre-Dame-du-Haut la Ronchamp (1952-1955) şi mânăstirea La Tourette (1952) de Le Corbusier; dar masivitatea acestor clădiri din beton cu structuri ortogonale neagă credinţa tradiţională. Şi deşi astăzi Stilul Internaţional pare să se fi impus în cele din urmă, nu trebuie trecute cu vederea celelalte tendinţe, toate extrem de complexe, care se manifestau la acea vreme.

În anii '30, expresionismul mai este încă foarte puternic în Germania şi numeroşi arhitecţi se inspiră în construcţiile lor din contribuţiile mişcărilor Die Brücke şi, mai ales, Der Blaue Reiter: sunt de reţinut numele lui Hans Scharoun (1893-1972), Peter Behrens (1868-1940), Hans Poelzig (1869-1936), Eric Mendelsohn (1883-1953), influenţat în mod direct de Franz Marc şi Kandinsky în realizarea Turnului Einstein din Potsdam (1920). Ca şi Gropius, Mendelsohn făcuse parte din Novembergruppe (1918-1920), care reunea intelectualitatea berlineză de stânga; acest angajament politic se regăseşte la aproape toţi arhitecţii expresionişti, asociat unui sentiment al excesivului, unui lirism subiectiv, unei fidelităţi faţă de real, refuzului tradiţiei clasice, gustului lor pentru formele organice şi nuditatea expresivă. Chiar şi Mies Van der Rohe nu rezistă întotdeauna influenţei expresioniste – de exemplu, în monumentul dedicat Rosei Luxemburg şi lui Karl Liebknecht, construit la Berlin în 1926 şi astăzi distrus –, ca şi Walter Gropius, în monumentul Morţilor de la Weimar (1921) şi teatrul din Jena (1923).

Expresionismul arhitectural va pierde din importanţă după cel de-Al Doilea Război Mondial, căci ambiguităţile sale ideologice şi etice au permis, în anumite cazuri, o confuzie cu arhitectura nazistă.

În ciuda sprijinului financiar al claselor superioare, tendinţele istoriciste s-au văzut ameninţate, căci, referindu-se, ca şi Art Nouveau-ul, la istorie, rigiditatea lor a fost resimţită ca un pericol pentru artă, fenomen în mod obligatoriu viu. Ele s-au pierdut în critici sterile exact într-un moment când alte tehnici le periclitau existenţa, iar războiul le abolise deja iluziile morale. Singura care a avut însă o influenţă coerentă şi prelungită a fost mişcarea secesionistă condusă în Franţa de Robert Mallet-Stevens (1886-1945), ca reacţie împotriva eclectismului promovat de Modern Style.





Otto Wagner, Vila Wagner, 1912 (Viena). La Viena, Otto Wagner (1841-1918) pune în discuţie academismul şi stabileşte principiile arhitecturii moderne. Membru al Secesiunii vieneze din 1899 până în 1905, el creează şcoala de la Viena cu Adolf Loos (1870-1933), Josef Hoffmann (1870-1956) şi Josef Maria Olbrich (1867-1908). Opera sa, iniţial istoricistă, evoluează către Art Nouveau, apoi către o mai mare rigoare arhitecturală, pe linia americanului Louis Sullivan (1856-1924). Păstrând o anume monumentalitate în construcţia clădirilor sale – la Viena: staţia de metro Karlplatz (1894-1901), Casa de Economii a Poştei (1904-1906) şi Biserica Steinhof (1903-1907) –, precum şi decorurile vegetale, Otto Wagner propune un stil epurat, geometric, utilizarea oţelului şi a sticlei, principiul acoperişului plat, necesitatea de a lega estetica de funcţia arhitecturală.

UN „LABORATOR" AL FORMELOR

Mişcarea Art Déco a anilor 1925-1930 îmbină delirurile decorative ale Modern Style-ului cu cuceririle geometrismului, acordă un rol privilegiat fontei mai degrabă decât betonului şi nu rămâne insensibilă nici la aportul civilizaţiei americane, venit prin intermediul acelor artişti care evadează din puritanismul ţării lor pentru a se deda vieţii de distracţii a Parisului. Ea îşi găseşte concretizarea în Chrysler Building, construit între 1928 şi 1930 la New York de William Van Alen (1883-1954).

Pentru a depăşi euforia factice şi vremelnică a Art Nouveau-lui şi a derivatelor sale, sau a revirimentelor acestuia, puriştii şi funcţionaliştii au afirmat, prin vigoarea retoricii şi etica angajării lor, marcată de concepţia freudiană a legăturii directe dintre psihism şi cultură, permanenţa principiilor arhitecturale, simbolizată prin *modulor*, scală de proporţii bazată pe corpul omenesc şi pusă la punct de Le Corbusier în perioada 1942-1948.

Asemeni pictorilor, arhitecţii au recurs şi ei mai mult ca niciodată la scris şi şi-au definit demersul prin proiecte şi manifeste multiple, în care îşi exprimă ambiţia de a asista la dezvoltarea unui om nou într-o arhitectură nouă. Arhitecţii avangardişti nu pot să-şi construiască edificiile decât în condiţii dintre cele mai dificile, iar mesajul lor este adesea prost înţeles. Le Corbusier nu va fi recunoscut cu adevărat decât după moarte, iar concepţiile sale nu se vor realiza decât după 1945, într-un spirit adesea foarte diferit. Încă din 1930, el a trebuit să sacrifice curbelor biomorfice şi betonului rigoarea ortogonală şi luminozitatea purismului. Ideile revoluţionare ale Teatrului Total, conceput în 1926 de Walter Gropius, şi ale Teatrului Mobil al lui Oskar Schlemmer nu se vor realiza decât în anii '60, ca, de exemplu, în cazul Casei de Cultură din Grenoble. Pe de altă parte, teoriile constructiviste ale unor arhitecţi germani, precum Ernst May (1886-1970) sau Hannes Mayer (1889-1954), au fost pur şi simplu deturnate de nazişti.

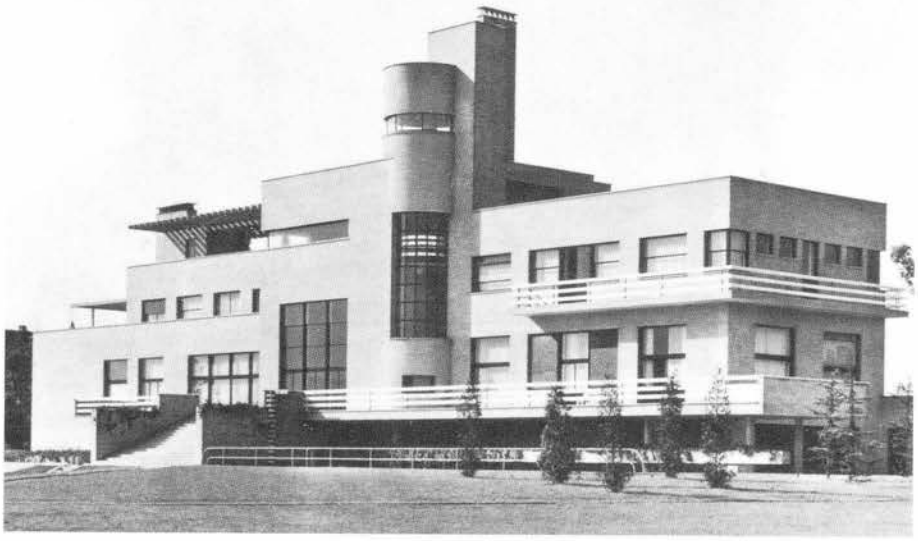
Ernst May şi Hannes Meyer se exilează în Uniunea Sovietică în 1930, dar vor trece aici prin mari dificultăţi, care nu par să-i ocolească decât pe productivişti. Clubul muncitoresc al lui Rodcenko, prezentat la Expoziţia de Arte Decorative din 1925 de la Paris, este un succes, ca şi, de altfel, pavilionul Uniunii Sovietice, construit de Constantin Melnikov (1890-1974).

În Europa, criza survine chiar în momentul când, după zece ani de eforturi, moderniştii reuşesc să se unească prin crearea în 1928 a CIAM-ului la iniţitiva lui Le Corbusier şi Siegfried Giedion. Asociaţia Arhitecţilor, înfiinţată în 1940, recunoaşte dreptul de practică unui număr de trei arhitecţi fără diplomă: Auguste Perret, Eugène Freyssinet şi Le Corbusier. Arhitecţii puriştii şi moderniştii vor fi însă animaţi de un oarecare sectarism şi de intoleranţă faţă de unii dintre discipolii lor, ca de exemplu faţă de brazilianul Oscar Niemeyer (născut în 1907), unul dintre puţinii şi cei mai străluciţi

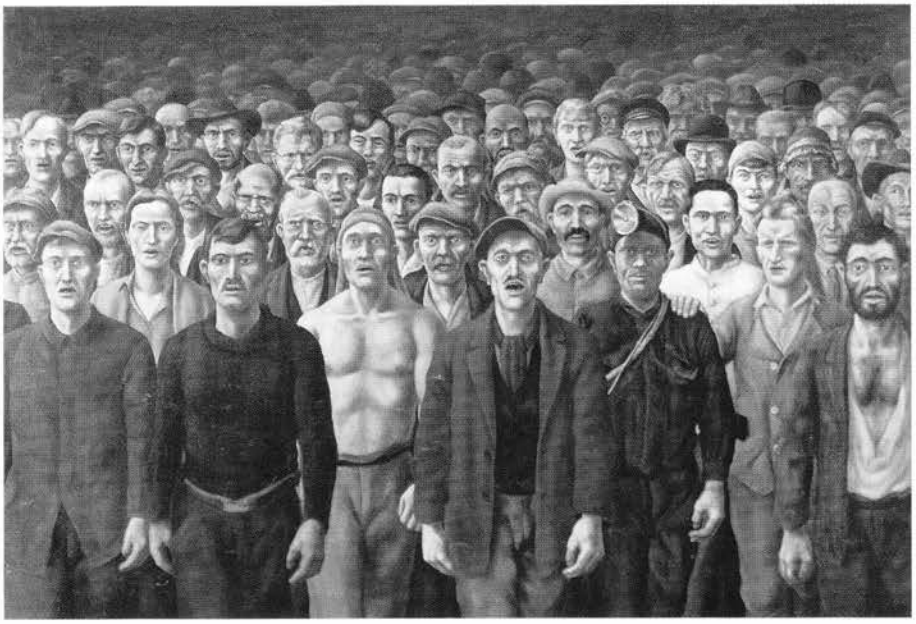
Robert Mallet-Stevens, Vila Cavrois, 1931-1932. Situată la Croix, în apropiere de Lille, această vilă reprezintă cea mai remarcabilă casă particulară construită de Mallet-Stevens pe parcursul scurtei sale cariere (1923-1939). El a fost unul dintre primii reprezentanţi ai Stilului Internaţional, înainte de a suferi influenţa Succesiunii vieneze, ca şi pe aceea a lui Adolf Loos. Geometrismul rafinat al acestei vile monumentale, cu ferestrele sale deschise în colţuri, se bazează pe principiul conform căruia faţada exprimă planul interior. Ritmată de cuburi cu multiple console, ea este construită, într-un joc subtil de simetrie şi asimetrie, în jurul unui turn de mici dimensiuni, care ocupă şi el o poziţie descentrată. Vândută unui agent imobiliar, casa a fost vandalizată înainte de a fi declarată monument istoric în 1990, ca apoi să fie răscumpărată în 1999 de Comunitatea Urbană a oraşului Lille.

arhitecţi care au asigurat continuitatea ideilor lor după cel de-Al Doilea Război Mondial. Principiile sale inspirate din purism – transparenţa sticlei, forme geometrice şi beton –, pe care a ştiut să le îmbine cu tradiţia vernaculară – piloţi, jocuri de apă, forme curbe – şi cu o mare poezie lirică, au fost aspru criticate de Gropius şi Mies Van der Rohe.

Mai mult decât orice altă ţară, Japonia asigură supravieţuirea şi dezvoltarea acestor tendinţe moderniste, oferindu-le interpretări geniale prin tradiţia arhitecturală japoneză, care a marcat atât de profund neoplasticismul mişcării De Stijl. În 1868, sfârşitul şogunatului Tokugawa aduce, o dată cu epoca Meiji, o deschidere a Japoniei către civilizaţia occidentală. Ca şi pictorii, arhitecţii încearcă să se formeze în spiritul noii stilistici a Jugendstil-ului din Austria şi Germania. În 1920 ia fiinţă grupul Secesiunea japoneză, inspirat direct de „Wiener Sezession" şi de Art Nouveau, care-i reuneşte pe Sutemi Horiguchi, Makoto Takizawa, Mamoru Yamada şi Kikuji Ishimoto. Bauhaus-ului îi primeşte pe Iwao Yamawaki şi Takehiko Mizutani, iar Kunio Maekawa devine elevul lui Le Corbusier. Aceste contacte cu Bauhaus-ul, Deutscher Werkbund şi L'Esprit Nouveau duc la crearea, în 1937, a unui Werkbund japonez – Kosaku Bunka Renmai –, care-i include pe Takeo Sato, Kunio Maekawa, Hideo Kishida, Yoshiro Taniguchi, Shinji Koike şi Sutemi Horiguchi. Această mişcară este, de asemenea, încurajată de Frank Lloyd Wright – care pleacă în Japonia în mai multe reprize pentru a construi aici, între 1916 şi 1922, Hotelul Imperial din Tokio, unul dintre puţinele clădiri care au rezistat cutremuruluui din 1923 –, apoi de Bruno Taut, care călătoreşte în Japonia în 1933 în căutarea arhitecturilor tradiţionale.



CRIZA



Otto Griebel, *Internaţionala*, 1930 (Museum für deutsche Geschichte, Berlin). În stilul realismului caracteristic lui Gromaire şi Pignon, încă marcat de expresionism, Griebel ilustrează criza anilor '30 din Germania printr-un efect de masă impresionant, excluzând totodată efectele decorative. Artistul s-a înfăţişat în primul rând, afirmându-şi convingerile de stânga. Membru al Novembergruppe, apoi al grupării Nouvelle Objectivité, el predă în 1927, împreună cu Otto Dix, la Academia de Arte Frumoase din Dresda. Va fi arestat în 1933 de Gestapo.

Sfârştiul reconstrucţiei, după Primul Război Mondial, avântul industrial – producţia metalurgică sare de la 6 milioane de tone de fontă în 1910 la 98 de milioane în 1929 –, recoltele agricole excepţionale ale Statelor Unite şi ale ţărilor tropicale constrânse la monocultură, toate acestea contribuie la o euforie generală, care este întreruptă brusc, la 24 octombrie 1929, de un crah fără precedent la bursa newyorkeză, datorat în primul rând suprapro-ducţiei. Din 1857 până în 1920, opt crize afectaseră deja economia capitalistă, dar ele au fost rapid controlate şi impactul lor a fost atenuat de dinamismul reconstrucţiei europene.

Această criză, extinsă prin schimburile economice internaţionale, devine repede mondială şi atinge Europa în 1931. Căderea preţurilor, prăbuşirea valorilor duc la o reducere a producţiei industriale cu 50 % în Statele Unite şi Germania, şi îndeosebi la şomaj, care afectează 30 de milioane de oameni în întreaga lume, dintre care 12 milioane în Statele Unite şi 6 milioane în Germania. Universalitatea schimburilor este întreruptă; guvernele trebuie să preconizeze măsuri monetare şi o transformare radicală a structurilor economice printr-o reglementare a producţiei. Intervenţia statului marchează un punct de cotitură radical în economia capitalistă. Democraţiile se destramă în faţa dictaturilor germană, italiană şi japoneză, care favorizează o politică de lucrări vaste, încurajează industriile de

armament şi caută debuşeuri externe printr-o politică de cuceriri. Pe lângă alte cauze, această criză va conduce nemijlocit la izbucnirea celui de-Al Doilea Război Mondial.

Întoarcerea la ordine

În articolul „Însemnări despre Ingres", publicat în 1920 în *L'Esprit Nouveau*, pictorul Roger Bissière (1888-1964) profetiza deja: „Am ajuns într-un moment al istoriei artei când speţa noastră, după ce a depus un efort extraordinar şi a trecut prin convulsii incredibile, simte nevoia să se liniştească, să facă totalul comorilor pe care le-a adunat. Într-un cuvânt,

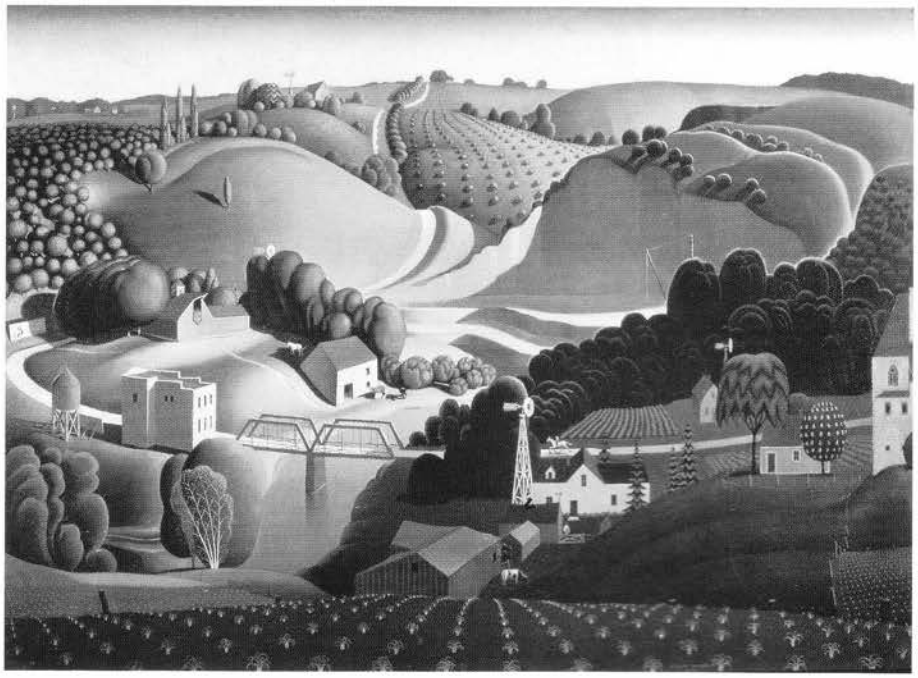
Marcel Gromaire, *Şomerul*, 1936 (col. part.). Pictorul evocă asprimea condiţiilor sociale ulterioare crizei din 1929, în stilul sobru, dar expresiv al realismului sintetic. Recurge la culori de pământ pentru a schiţa trăsăturile acestui personaj, după ce în prealabil renunţase la maniera cubistă, vizibilă încă aici în redarea arhitecturii clădirilor.

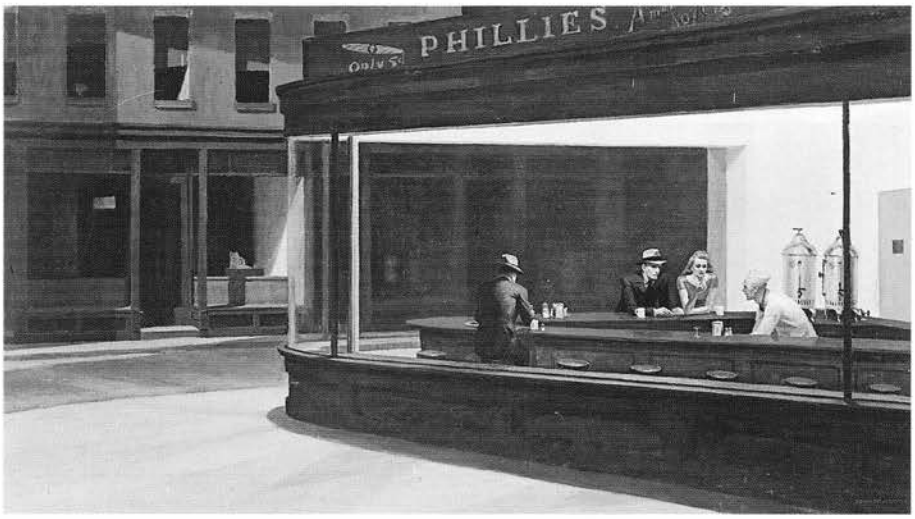
aspirăm la un Rafael sau, cel puţin, la tot ceea ce reprezintă el ca ordine, puritate şi spiritualitate [...] Ne punem speranţele în Ingres, singurul, după cât se pare, capabil să ne ducă spre Rafael pe căi eminamente franţuzeşti".

Criza economică le aminteşte brutal artiştilor că aceste maşini pe care le admiră şi care le stimulează creativitatea pot duce la sărăcie, războaie, moarte. Anticipând amploarea uriaşă a acestor consecinţe, ei resimt, în deceniul 1930, necesitatea de a da mai multă expresivitate din punct de vedere social mesajului lor, printr-o ajustare a formelor, printr-un realism adept al redării fidele şi minuţioase.

Este epoca în care, spre deosebire de arhitecţii americani cei mai revoluţionari, confraţii lor europeni, printre care şi Le Corbusier, atenuează rigorismul geometric al construcţiilor în favoarea unor îmbinări mai suple, ce introduc linia curbă. În Italia şi Germania – unde influenţa crescândă a lui Albert Speer (1905-1981) le afectează inspiraţia –, ei cedează soluţiei facile a neoclasicismului, care evită incertitudinile prezentului şi le asigură comenzi de stat. În Italia, începând din 1922, an în care Mussolini preia frâiele puterii, Felice Casorati (1883-1963) şi Arturo Tosi (1871-1956) creează mişcarea Novecento, care se situează pe linia stabilită de Valori Plastici, şi propun o întoarcere la trecut. Printr-o obiectivitate de suprafaţă, printr-o raţionalizare „plată" a formelor şi alegerea unor subiecte neutre, cum ar fi naturile moarte, ei reduc angajamentul individual al artistului şi spectatorului, ceea ce nu

Grant Wood, *Stone City*, 1930 (Joselyn Museum, Omaha, Nebraska). După călătoria pe care o efectuează la München în 1928, Grant Wood se întoarce definitiv în Statele Unite şi se consacră temelor regionaliste. Precedat de schiţe libere, apoi desenat şi pictat cu minuţie, *Stone City* nu lasă să se bănuiască vreo prezenţă umană decât în construcţiile industriale. Prin forţa compoziţiei, Grant Wood reînnoieşte stilul primitiv al peisajului, aducând un imn naturii americane, tot aşa cum devansează şi genul portretistic cu *American Gothic*, lucrare devenită emblemă naţională.





Edward Hopper, *Nighthawks,* 1942 (The Art Institute, Chicago). Asemeni regionaliştilor americani, Edward Hopper s-a consacrat unei descrieri realiste a societăţii americane, fără a manifesta vreun interes faţă de avangardele europene. Mai puţin critică decât arta realiştilor europeni, creaţia sa trădează influenţa fotografiei şi anunţă Pop Art-ul, fără însă a reda cu mai puţină sensibilitate singurătatea acestor noctambuli.

displace regimului fascist, care încearcă să exploateze mizeria şi incultura generală. Campligli, Carrà şi Sironi se vor alătura şi ei mişcării Novecento în 1929.

În Franţa însă, unde mişcările de avangardă au continuat să-şi exercite o puternică influenţă stilistică, întoarecerea la realism a unor pictori precum André Derain şi, într-o măsură mai mică, Léger şi Picasso se realizează în modalităţi dintre cele mai subtile. După ce aderase la mişcarea Abstraction-Création, sub influenţa prieteniei cu Torres-Garcia, iar apoi la Art Concret, Jean Hélion (1904-1987) renunţă, începând din 1939, la cercetările pur formale, pentru a aplica vocabularul abstracţionismului la problemele sociale ale epocii. Cu ajutorul figurii umane şi, îndeosebi, al temei ilustrate în *Omul cu pălărie trasă pe ochi*, el sugerează o interiorizare a zbuciumului civilizaţiei, într-o operă riguroasă şi originală.

O speranţă pentru viitor apare o dată cu La Jeune Peinture Française, reprezentată de Jean Bazaine (născut în 1904), André Lhote (1885-1962), Dunoyer de Segonzac (1884-1974), Amédée de La Patellière (1890-1932) şi Georges Rouault (1871-1958), al cărui stil expresionist şi spiritualist îi conferă însă un loc aparte.

După Primul Război Mondial, aceşti artişti aspiră la o simplitate totală, bazată pe senzualism, pe studiul naturii şi al tradiţiilor picturale. Supravieţuitorii vor organiza în 1941, la Paris, Expoziţia „Tineri Pictori de tradiţie franceză", ca reacţie împotriva traumatismelor războiului.

Această revenire la figurativ capătă un aspect de realism social, de mărturie directă în faţa mizeriei vieţii muncitoreşti, în lucrările lui Édouard Pignon (1905-1993), André Fougeron (1913-1998), Marcel Gromaire (1892-1971) şi, în Germania, în creaţia lui Otto Griebel (1895-1972).

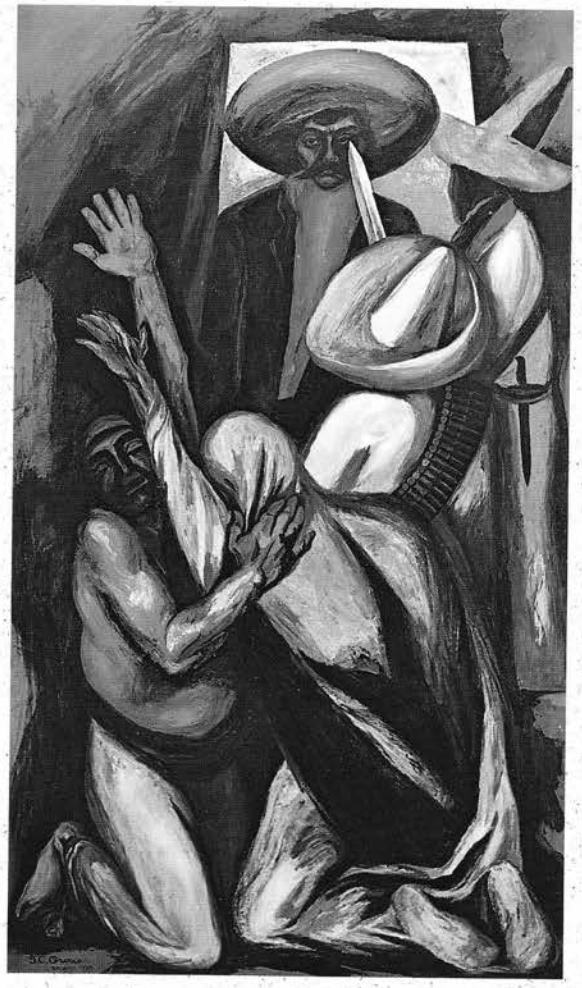
America Latină

Diego Rivera, *De la Conchistă la Revoluție*, 1930 (Palacio de Cortés, Cuernavaca). Stilul acestei frescе se vrea a fi o delimitare față de arta avangardei europene, dar rămâne totuși marcat, în realizarea perspectivei, de arta azteca și maya, ca și de tradițiile locale naive.

În vreme ce Europa își reconsideră fundamentele propriei civilizații într-o perioadă de frământări dramatice, iar artiștii se lansează în teoretizări despre sfârșitul artei, America de Sud pare să renască din propria-i cenușă, după o epocă de cuceriri și revoluții. Grație unei energii vitale neostoite, ea este martoră la reînnoirea celor trei mari tendințe ale artei contemporane: abstracționismul, cu uruguianul Joaquin Torres-García, suprarealismul, cu chilianul Roberto Matta (1911), cubanezul Wifredo Lam (1902-1982) și mexicanul Rufino Tomayo (1899-1991), și realismul expresionist, admirabil reprezentat de Școala Mexicană Revoluționară, Diego Rivera (1886-1957), José Clemente Orozco (1883-1949) și David Alfaro Siqueiros (1896-1974). După Revoluția Mexicană din 1910, acești artiști, ca și cei ai avangardei ruse, vor face toți dovada unei conștiințe sociale intense. Ei preconizează o ruptură totală cu arta religioasă predominantă în Mexic încă din secolul al XVI-lea, ca și o întoarcere la tradițiile picturale locale și la izvoarele artei precolumbiene. Resping pictura de șevalet, europeană și burgheză, și, cu o grijă didactică, dezvoltă genul frescelor monumentale istorice.

Pictorul cubanez Wifredo Lam participă la Războiul Civil din Spania, intrând în rândurile armatei republicane spaniole, apoi se alătură grupului suprarealist de la Marsilia, în 1939. Creează o operă angajată, în culori de pământ, cu forme inspirate din lumea vegetală, animală și umană, conferind lucrărilor sale un aspect totemic.

După încheierea studiilor clasice de la Școala de Arte Frumoase din Mexico, Rivera pleacă la Paris în 1907; se arată interesat de fovism, de cubismul sintetic, se împrietenește cu pictorii Școlii de la Paris, cu Modigliani și Apollinaire și tot aici îl întâlnește pe Siqueiros, în 1919. Între 1920 și 1921 călătorește în Germania și Italia, unde studiază îndelung frescele lui Giotto, din care va reține o serie de principii pentru compozițiile sale. În 1922, realizează prima sa pictură murală – considerată ca prima de acest gen în Mexicul acelei vremi – pentru amfiteatrul Universității din Mexico și se înscrie în Partidul Comunist. Stilul său, de un realism viguros, se vrea o despărțire de cel al avangardei europene, dar rămâne totuși marcat de cubism și expresionism, îmbogățit însă cu elemente de artă



José Clemente Orozco, *Zapata*, 1930 (The Art Institute, Chicago). Arta impregnată de realism revoluţionar a lui Orozco se distinge printr-o sinteză între tradiţiile artei aztece şi un expresionism foarte structurat.

David Alfaro Siqueiros, *Autoportret (El Coronelazo)*, 1945 (Palacio de Bellas Artes, Mexico). Influenţele cubismului şi expresionismului sunt sesizabile în acest autoportret, realizat în culori închise, prin dinamica violentă a gesturilor şi reliefarea celor mai expresive trăsături ale chipurilor.

locală naivă şi artă tradiţională aztecă şi maya, vizibile mai ales în eliminarea perspectivei. Rivera abordează exclusiv teme de istorie mexicană şi de viaţă cotidiană a poporului indian.

În 1926 realizează frescele monumentale de la Şcoala Naţională de Agricultură din Chapingo, apoi pleacă în Uniunea Sovietică, unde pictează pentru Casa Armatei Roşii de la Moscova o compoziţie vastă reprezentând *Parada de la cea de-a zecea aniversare a Revoluţiei Ruse*, la care a asistat personal.

Dar fresca din trei panouri, dedicată muncitorilor americani, care i-a fost comandată în 1933 pentru Rockefeller Center din Detroit şi pe care a conceput-o în colaborare cu Ben Shahn, este distrusă înainte de a fi terminată din pricina implicaţiilor evident marxiste ale ansamblului. Între 1923 şi 1928 decorează Secretariatul Educaţiei Publice din Mexic, în 1930 şi 1944, Palatul Naţional din Mexico, apoi stadionul Oraşului Universitar în 1952.

În ciuda formaţiei sale de arhitect, primite la Şcoala de Arte Frumoase din Mexico, Orozio se distinge în primul rând în calitate de caricaturist, ca apoi să se consacre şi el unei arte de realism revoluţionar în tablouri şi decoraţii murale dedicate istoriei Mexicului şi conflictelor omenirii. Originalitatea şi forţa operei sale rezidă în sinteza dintre un expresionism foarte structurat şi tradiţiile artei aztece.

După ce a servit timp de patru ani în armata revoluţionară mexicană, Siqueiros ia cunoştinţă şi el de mişcările avangardei europene cu ocazia călătoriilor în Europa, şi mai ales la Paris în 1919. Dar în discursul ţinut cu ocazia primirii Premiului Muzeului din Sao Paolo, care i-a fost decernat în 1950 la Bienala de la Veneţia – premiul întâi revenindu-i lui Matisse –, el insistă asupra caracterului pur formal al contribuţiilor abstracţionismului şi declară că renunţă în mod deliberat la acesta pentru a se consacra unei arte eroice realiste, accesibile tuturor, în serviciul tuturor revoluţiilor şi luptelor pentru decolonizare. Realizează în acest stil numeroase fresce murale, printre care *Revoluţia mexicană*, frescă de 450 metri pătraţi, destinată Muzeului de Artă, Antropologie şi Istorie al palatului Chapultepec.

Cu toate acestea, se pot distinge influenţe cubiste şi expresioniste în tratarea formelor, în gama de culori închise, brunuri şi griuri, în dinamica violentă a gesturilor şi în reliefarea trăsăturilor celor mai expresive ale figurii umane. În ianuarie 1972, concepe poliforumul cultural din Mexic, ultima sa mare realizare.

Oamenii par să emane din pământ, printr-o sinteză totală între gamele de culori – ocruri, griuri, brunuri, albastruri – şi corpurile înţepenite, dense, sculpturale.

Realismul magic

Realismul magic – sinteză între suprarealism, pictura metafizică a lui Giorgio De Chirico şi întoarcerea la realism – a apărut la mijlocul anilor '30. Nu a devenit cu adevărat o mişcare, ci mai degrabă un stil caracterizat printr-o descriere amănunţită a realului, în *trompe l'œil*, real devenit straniu prin prezenţa unor obiecte sau situaţii insolite, din care lipsesc totuşi referinţele suprarealiştilor la sexualitate. Realismul magic a scos la iveală mari talente originale: Amédée Ozenfant – după renunţarea la purism –, Pierre Roy (1880-1950), Balthus (născut în 1908), Paul Delvaux (1897-1994), Albert Carel Willink (1900-1983) şi Grant Wood (1892-1942).

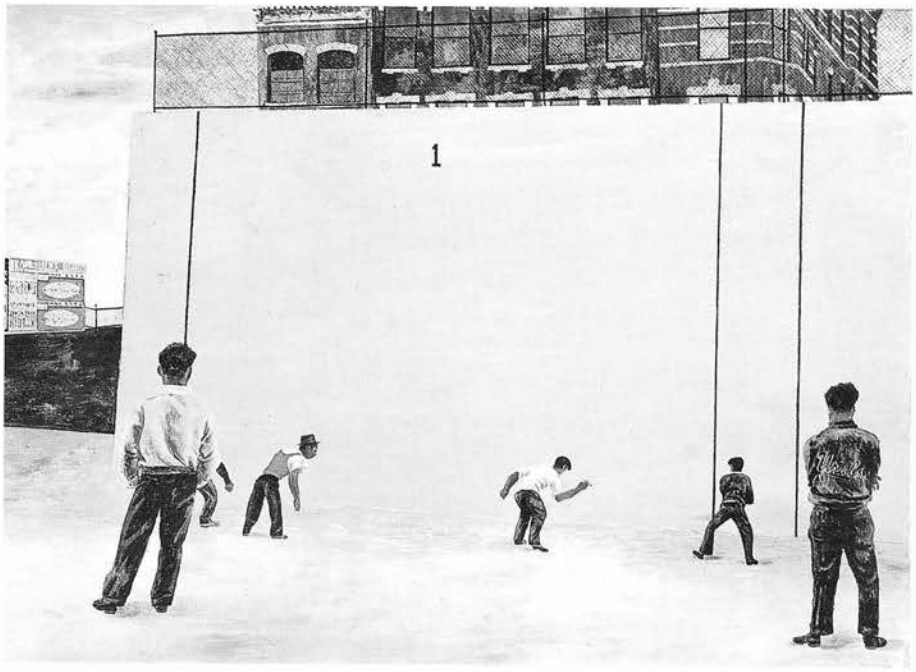
Cu toate că ei resimt nevoia de a aduce toate tendinţele avangardiste la unitatea unei aceleiaşi reguli, concepţia lor despre realism nu este nici cea a „realităţii viziunii" proprie secolului al XIX-lea, nici cea a artei oficiale academice a regimurilor totalitare care îşi fac la acea vreme apariţia. Graţie culturii lor estetice şi filozofice, filozofiei existenţialiste îndeosebi – Husserl, Nietzsche, Heidegger –, ei evită acest „realism al banalului" atât de temut. Giorgio De Chirico însuşi decide în 1928 să se întoarcă la izvoarele marii tradiţii, cea stabilită de Arnold Böcklin, Ingres, Rafael şi chiar Courbet.

Cu *Portretul doamnei Blijstra-Van der Meulen* (col. part.), Albert Carel Willink renunţă la cubism şi abstracţionismul pur în 1928, dată critică pentru creaţia sa. După o perioadă petrecută la Berlin între 1920 şi 1923, unde frecventează şcoala lui Hans Baluschek, tensiunile sociale îl fac pesimist. În 1925, aflat la Paris, unde domneşte în schimb o atmosferă de „entuziasm extraordinar, de libertate totală şi de neuitat", după mărturisirile lui André Masson (*Memorii*), doar neoclasicismul lui Picasso îi reţine atenţia. Willink se inspiră din maeştrii flamanzi şi, mai ales, din Giorgio De Chirico pentru a trata, într-un realism încărcat de fantastic, portrete, peisaje şi chiar teme religioase, golite, sau chiar deviate, de la orice aluzie la o transcendenţă în care ambiguitatea blândeţii decorurilor şi a peisajelor, adesea încărcate cu nori grei, evocă gustul său pentru arhitectura clasică. Prin această estetică a distanţei, tablourile sale se înfăţişează ca o meditaţie profundă asupra trecutului şi viitorului civilizaţiei noastre, ca şi asupra realităţii ineluctabile a morţii; în planul îndepărtat sunt redate uneori incendii, care, spre deosebire

Carel Willink, *Einstein*, 1932 (col. Dna S. Willink). Din 1928, Willink se întoarce la realism o dată cu realizarea acestui tablou premonitoriu, ilustrare a spiritului realismului magic. El transpune la Berlin – căci putem identifica în fundal monumentul Sieger Saul – o întâlnire dintre Einstein şi un profesor de la Universitatea Princeton, în faţa unui gard de lemn care prefigurează Zidul Berlinului după cel de-Al Doilea Război Mondial. Această scenă este redată într-o manieră realistă, inspirată de o fotografie reprezentând admiterea lui Einstein la Princeton, dar şi într-un stil magic, prin decorul insolit şi jocul culorilor, reale sau hiperreale.

de cele din tablourile lui Otto Dix (1891-1969), cum ar fi *Fiicele lui Lot* (1939, col. part., Aachen), par să se fi ivit fără vreo cauză aparentă, ca în *Predicatorul* (1937, Centraal Museum, Utrecht) sau *Simeon stâlpnicul* (1939, Gemeentemuseum, Haga). Singura dintre lucrările sale care introduce în compoziţie copii este *Trafalgar Square* (1974, col. part.) – dar şi aici prezentaţi din spate –, căci, asemenea cubiştilor, Willink are o concepţie tragică despre existenţă, rezervată adulţilor.

În Statele Unite, tradiţia realistă a fost întotdeauna foarte puternică, după cum o arată creaţia lui Thomas Hart Benton (1889-1975), cap de afiş al pictorilor regionalişti, ale cărui lucrări sunt evident influenţate de tehnica fotografică şi arta naivă. Dar această tradiţie este reînnoită în anii 1930 prin Andrew Wyeth (născut în 1917), John Kane (1860-1934), Edward Hopper (1882-1967), Ben Shahn (1898-1969) şi, îndeosebi, Grant Wood (1892-1942), pentru care anul 1928 reprezintă totodată o perioadă crucială de transformări; acesta pleacă la München şi se apropie de Die Neue Sachlichkeit (Noua Obiectivitate) şi, mai ales, de arta lui Memling şi a primitivilor germani din secolul al XV-lea, ale căror teme le transpune într-un context laic. Stilul portretelor sale, influenţat de arta fotografică, evoluează brusc; linia capătă o importanţă crescută, iar poza personajelor, golită de orice sentimentalism, se rigidizează în maniera portretelor germane din secolul al XV-lea. În această perioadă a prohibiţiei, Grant Wood introduce în studiile sale dedicate unor teme regionaliste, în portretele şi scenele rurale



Ben Shahn, *Handball*, 1939 (MOMA, New York). Acest pictor american a fost, de asemenea, ilustrator, litograf şi scriitor. Născut în Lituania, emigrează, împreună cu familia, la New York, în 1906. Se angajează în tratarea unor subiecte sociale, ca de exemplu procesul lui Sacco şi Vanzetti din 1931, iar apoi în proiectul frescei murale a lui Diego Rivera de la Rockefeller Center, în 1932. Într-o manieră schematizată, dar totuşi realistă, el surprinde personajele în mediul lor cotidian.

din Middle West, o ironie deschisă la adresa puritanismului american, ca în *American Gothic* (1930, The Art Institute, Chicago), *Daughters of Revolution* (1932, Art Museum, Cincinnati) şi în capodopera sa, *Adolescence* (1933-1940, col. part.).

Noua Obiectivitate (Die Neue Sachlichkeit)

În Germania, această întoarcere la realism, care marchează foşti dadaişti – Otto Dix şi George Grosz –, pictori abstracţi şi expresionişti – Max Beckmann (1884-1950), Christian Schad (1894-1982), Georg Schrimpf (1889-1938), Heinrich-Maria Davringhausen (1894-1970), Käthe Kollwitz (1867-1945) –, capătă o turnură mai satirică şi expresionistă, datorită tensiunilor sociale care i-au făcut pe cei mai radicali dintre ei, printre care şi Otto Dix, să renunţe la Novembergruppe (Grupul Noiembrie). Ei vor alcătui Die Neue Sachlichkeit, pentru a se distinge astfel de neorealismul din ce în ce mai influent al artei oficiale. Expun pentru prima dată în 1925 la Kunsthalle din Mannheim, sub egida criticului Hartlaub, care le defineşte mişcarea. În prefaţa la catalogul expoziţiei, el distinge pictorii Noii Obiectivităţi de dreapta, sau clasicişti, de cei de stânga, sau verişti.

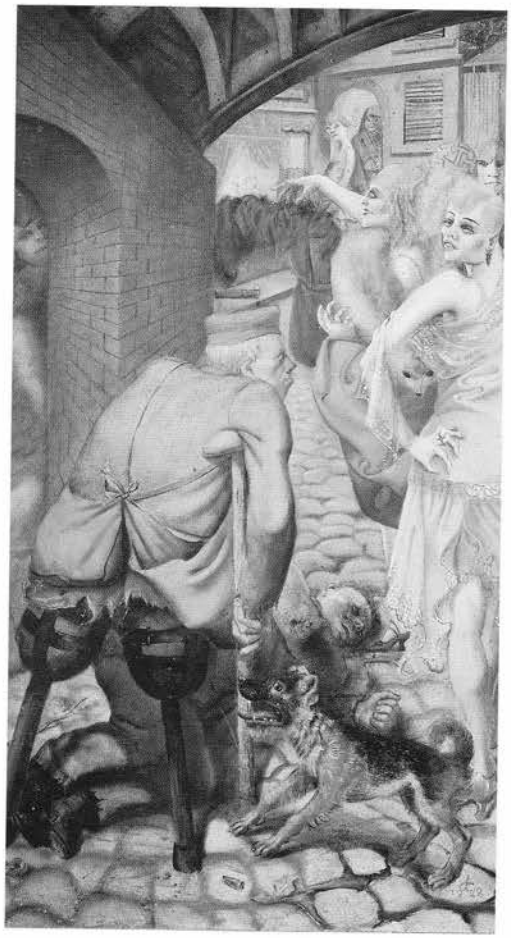
În Germania, umilinţele şi traumatismele ulterioare războiului sunt profunde, atât pentru artişti, cât şi pentru populaţie; Max Beckmann

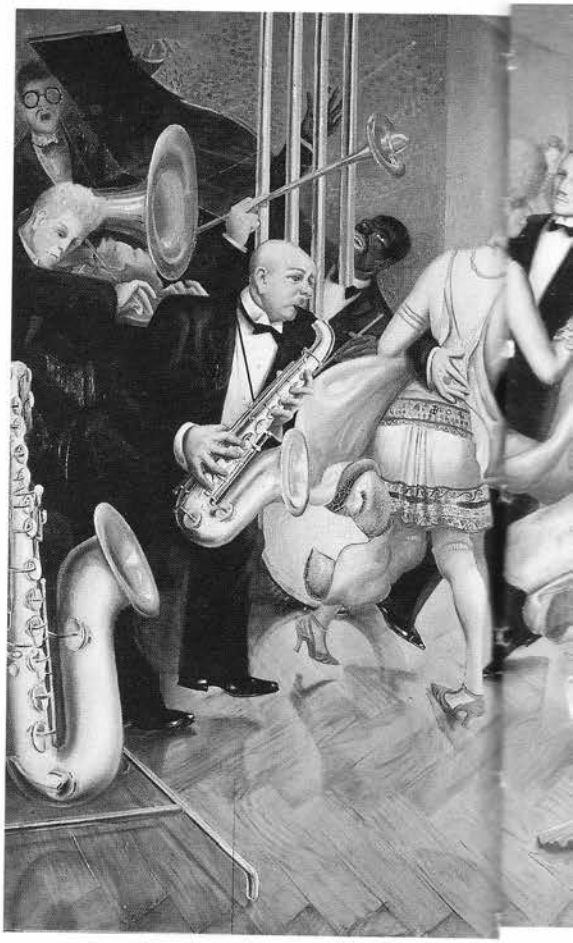
servise ca infirmier timp de un an la Ostende, George Grosz fusese rănit în 1916, Otto Dix făcuse războiul în tranşee în condiţii dintre cele mai dure şi fusese şi el rănit în două rânduri. Toţi devin violent antimilitarişti şi caută să exorcizeze în operele lor angoasele şi viziunile de coşmar care îi obsedează. Vor să facă din arta lor o armă de luptă; resping atât raţionalismul abstract al Bauhaus-ului, cât şi subiectivismul, pentru a se dedica unei redări extrem de expresive, clinice, a realului şi a diseca convenţiile mincinoase, angoasele epocii lor. Acordă un loc important prezenţei umane doar pentru a o expune mai bine ironiei.

Din dadaism, păstrează tehnica colajului şi a fotomontajului, iar din *pittura metafisica* a lui Giorgio De Chirico, răceala portretelor şi autoportretelor clasicizante, trăsături vizibile mai ales la Christian Schad şi Otto Dix, foarte influenţat de asemenea de Dürer. În ciuda eforturilor izolate ale lui Nolde, pe care acesta le va regreta mai apoi, de a determina puterea să accepte expresionismul ca arta cea mai reprezentativă pentru spiritul german, în 1937 acestor vizionari şi precursori li se interzice dreptul de a-şi expune „arta degenerată". Majoritatea dintre ei sunt, de altfel, siliţi să se exileze încă din 1933.

Abordând temele fundamentale ale dragostei şi morţii, Otto Dix îşi transpune propria experienţă a degradării urbane şi, mai ales, a ororilor războiului – la care a plecat luând cu sine *Ştiinţa voioasă* de Nietzsche şi *Noul Testament* – cu un realism al detaliului care exprimă, sub aspectul cel mai crud, dezgustul său în faţa violenţei şi exclude orice posibilitate de idealizare. Întreaga sa viaţă, va practica la cel mai înalt nivel arta desenului, chiar şi în cele mai dificile condiţii de luptă în tranşee, şi din 1915 până în 1918 execută mai mult de şase sute de crochiuri în creion, cărbune şi cretă, tehnică pe care o va relua în 1920. Se inspiră din creaţiile lui Albrecht Dürer şi ale discipolului acestuia Hans Baldung Grien, iar faţă de Holbein nutreşte o admiraţie care îl va face să reia compoziţia acestuia *Hristos în mormânt* (1521, Kunstmuseum, Basel) în realizarea panoului inferior al *Războiului* (1929-1932, Kunstsammlungen, Dresda). Tot în maniera lui Holbein şi Dürer, Otto Dix elimină din portretele sale orice urmă de sentimentalitate; reduce modeleul în favoarea liniei, iar realismul acordat detaliilor se încarcă uneori cu o doză de morbiditate.

În 1925, pleacă în Italia, unde studiază pictorii renascentişti, îndeosebi pe Pontorono, şi din acel moment îşi orientează realismul stilului către manierism şi efectele de compoziţie. Este numit profesor la Academia de Arte Frumoase din Dresda în 1927, an în care pictează *Straßenkampf (Luptă de stradă)*, şi, continuându-şi desenele de nuduri şi crochiurile pe teme de război pentru a-şi exorciza coşmarurile (după cum va mărturisi mai târziu), reia vechea tradiţie a retablului în marile polipticuri pictate





Otto Dix, *Marele oraş*, 1927-1928 (Städtische Galerie, Stuttgart). Cu o ironie amară, apropiată de nihilismul lui Nietzsche, Otto Dix denunţă urâţenia şi ipocrizia plăcerilor factice ale oraşului, în aceste scene nocturne în care se amestecă burghezi, invalizi şi prostituate. Partea centrală a lucrării este pictată în culori calde şi pusă în contrast cu cele laterale, în tonuri închise. Panoul central, cu o dominantă roşie, înfăţişează un grup de petrecăreţi nocturni care par să danseze deasupra unui vulcan; privirile nu li se încrucişează şi bucuria e falsă. Panoul din stânga prezintă un invalid de război – cu care Dix se identifică –, privind, fără speranţă, prostituatele. Atacat de un câine,

având la picioare o formă omenească prăbuşită, el întruchipează mizeria acelora care, asemeni artistului, au luptat în Primul Război Mondial, ca apoi să fie uitaţi, victime ale intereselor capitaliste. În panoul din dreapta, un turn alcătuit din femei, cu sclipiri amăgitoare, se înalţă într-un decor compus dintr-o arhitectură fantastică, din marmură şi piatră, adaptată gustului noilor îmbogăţiţi, ce poate fi de asemenea percepută ca o aluzie la sexualitatea feminină. În redarea acestui univers lipsit de perspectivă, Dix renunţă la realismul Noii Obiectivităţi, pentru a se inspira în schimb din manierismul pictorilor Renaşterii italiene şi din marea tradiţie a retablului.

în glasiuri rafinate. Va executa astfel tripticul *Marele Oraş* (1927-1928, Städtische Galerie, Stuttgart), *Scenele nocturne* şi, mai ales, capodopera sa *Războiul*, pe care o pictează din 1929 până în 1932, pe patru panouri de lemn. Ca şi la Altdorfer, lumina rece şi totuşi violentă se încarcă cu o intensitate dramatică şi conferă un caracter apocaliptic acestei scene de luptă.

Condamnat de nazişti ca „pictor degenerat", Otto Dix este înlăturat de la Academia de Arte Frumoase din Dresda în 1933, lucrările sale sunt confiscate din muzeele germane şi i se suspendă dreptul de a mai expune. Pleacă în exil la Hemmenhofen, pe malurile lacului Konstanz, unde, după propria-i mărturisire, „se regăseşte acolo, în faţa peisajului, ca o vacă". Continuă să picteze în glasiuri şi să deseneze, dar stilul i se orientează, în această perioadă de criză intensă, către redarea, în tonuri îngheţate de verde şi albastru, a unor peisaje aeriene, încremenite, de un calm ambiguu, din care prezenţa umană este exclusă. Din ele se degajă o impresie de singurătate meditativă ce evocă peisajele lui Dürer şi Caspar David Friedrich. Ca şi acesta din urmă, Otto Dix pare să nu mai ia ca măsură omul, ci infinitul, atitudine care se va confirma în tratarea temelor religioase.

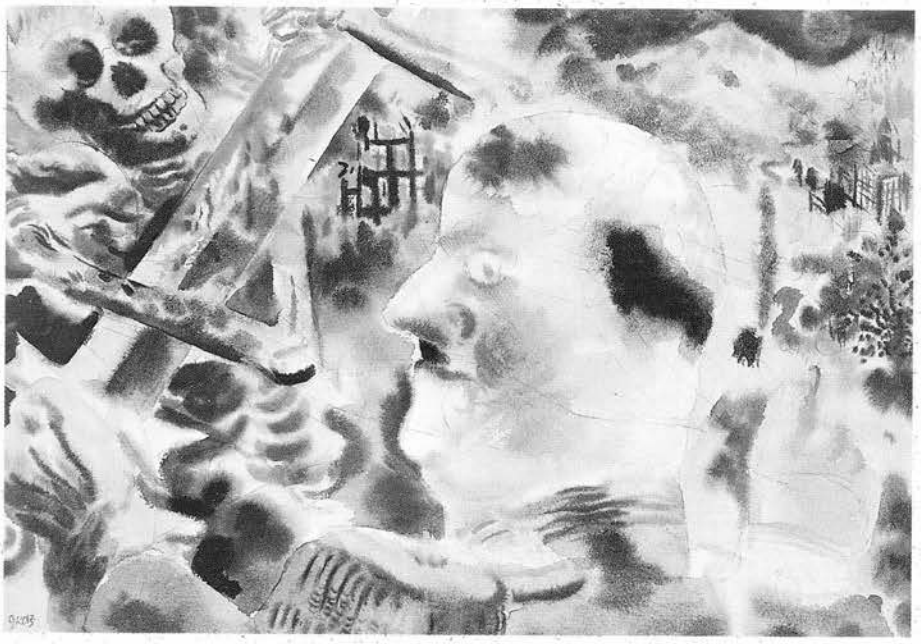
În timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, cade prizonier la Colmar. Apoi, până la moartea sa survenită în 1969, se inspiră din teme religioase, deşi se declară ateu; în 1960 publică treizeci şi trei de litografii la *Evanghelia după Matei.*

Polemica iscată în anii '30 de o serie de personalităţi diverse, precum Giorgio De Chirico, Otto Dix, Carel Willink şi Grant Wood, în jurul categoriilor normative ale realismului este dublată de o dezbatere etică. Ei reiau evoluţia istorică a artei picturii pentru a regăsi valorile care le par sigure şi universale. Asemeni clasicilor, ei afirmă că epoca lor este una de tranziţie între două schimbări de civilizaţie şi nu una de ruptură totală cu secolele precedente, de final.

Cu toate acestea, prin personajele lor încremenite în aşteptare, ei par să pună întrebări care le dezvăluie incertitudinile. Sunt pictorii realului, dar al unui real din care Dumnezeu a dispărut. Ei transformă temele religioase, negând orice aluzie la vreo transcendenţă. Natura, considerată în mod tradiţional ca opera lui Dumnezeu, este dată uitării în favoarea arhitecturii (producţie a omului), a mediilor urbane sau a conflictelor şi războaielor.

Aşa cum scrie Jean Cocteau în 1928, în *Misterul laic*, despre Giorgio De Chirico: „Neavând a-şi transmite propria credinţă, îşi transmite buna-credinţă". Aceşti artişti, martori ai disoluţiei noţiunii de lume şi de morală creştină, se află în căutarea adevăratelor valori, a „adevăratei Poezii şi a adevăratei Picturi", după declaraţia lui Giorgio De Chirico

Doi pictori ai Noii Obiectivităţi



George Grosz, *Un vis*, 1930 (col. part.). Această lucrare vizionară se doreşte a fi o critică necruţătoare adusă mitologiei care învăluie realitatea războiului, într-un stil foarte diferit de *Visul* realizat în 1914 de Otto Dix (Folkwang Museum, Essen). După ce debutează la Berlin în calitate de caricaturist la revistele *Die Aktion* şi *Die Pleite*, George Grosz este rănit în 1916 în timpul Primului Război Mondial. Devenit antimilitarist, declară: „Omul este o bestie" şi, în 1918, se înscrie în partidul comunist. În 1933 se autoexilează în Statele Unite, ca apoi să revină în Germania în 1959, unde moare în acelaşi an.

George Grosz

1893. Se naşte, la Berlin, George Grosz. Debutează cu caricaturi în reviste.

1916. Este rănit în război şi declară o ură neîmpăcată naţionalismului patriotic.

1918. Se înscrie în partidul comunist împreună cu Scholz şi John Heartfield şi pictează lucrări expresioniste.

1919. Devine dadaist.

1920. Este arestat pentru blasfemie (de asemenea, în 1923 şi 1928).

1924. Cu ocazia expoziţiei sale de la Paris, lansează atacuri violente la adresa artei „burgheze" franceze.

1925. Respinge „anarhismul expresionist" şi aderă la vederile Noii Obiectivităţi (Die Neue Sachlichkeit). Denunţă comercializarea şi democratizarea factice a artei prin reviste şi galerii. Elimină din tablourile sale orice aspect plăcut sau decorativ.

1930. Pictează lucrarea vizionară *Un vis*, critică necruţătoare la adresa mitologiei care învăluie realitatea războiului, într-un stil foarte diferit de *Visul* lui Otto Dix (1914).

1933. Se autoexilează în Statele Unite.

1937. La expoziţia de „artă degenerată" organizată de nazişti, 285 dintre lucrările sale sunt confiscate.

1946. Pictează serii de lucrări fantastice, străbătute de coşmarurile războiului.

1959. George Grosz moare la Berlin.

Max Beckmann

1884. Se naşte, la Leipzig, Max Beckmann.

1899. Studiază la Academia din Weimar.

1903. Interesul său pentru arta gotică se dezvoltă în urma vizitelor făcute la Paris, la Luvru.

1906. Pictează opere expresioniste şi expune la Secesiunea de la Berlin.

1914. Se înrolează ca voluntar în război, dar face o gravă depresie nervoasă pe care o va depăşi cu greu.

1918-1919. Pictează *Noaptea*, care înfăţişează cu un realism extrem de dur Germania postbelică.

1925. Aderă la Noua Obiectivitate şi îi defineşte stilul, un realism încărcat de ambiguitate.

1925-1933. Predă la Academia din Frankfurt şi face vizite dese în Italia şi la Paris.

1932. Lucrările sale devin din ce în ce mai ermetice, fiind adesea inspirate de tripticuri gotice.

1947. Călătoreşte în Statele Unite şi se stabileşte la Saint Louis.

1950. Max Beckmann moare la New York.

(*Memorii*); dar inspirându-se din ele, ei nu pot decât să devieze categoriile cele mai tradiţionale către un sistem de referinţă inexistent până la acea dată.

Aceşti artişti refuză absurdul condiţiei umane, care va constitui tema dominantă a artei şi literaturii postbelice, însă valorile ce le domină opera sunt fundamental negative. Toţi sunt marcaţi de filozofia lui Nietzsche, iar, pentru cartea sa *Pictura într-o etapă critică*, 1950, Carel Willink se inspiră din *Mitul lui Sisif* al lui Albert Camus şi, mai ales, reţine acest principiu: „Arta nu poate fi servită atât de bine decât de o gândire negativă".

Încercând să descifreze misterul unui real evanescent, efemer şi distrugător, din care se simt excluşi, şi să regăsească valorile autentice pe care le ştiu pierdute, aceşti pictori aparţin cu totul curentului de gândire al secolului al XX-lea, „eroi problematici" (Lucáks) pentru care lumea esenţei s-a despărţit pentru totdeauna de lumea existenţei.

Lucrările artiştilor aparţinând Noii Obiectivităţi vor cunoaşte un eşec temporar datorită violentei campanii duse de ministrul german de Interne, Frick, care declară la 20 octombrie 1933: „Să terminăm cu spiritul de corupţie! Şi să înceteze de pe acum aceste construcţii reci ca gheaţa şi atât de puţin germane, care se afişează sub numele de Noua Obiectivitate". Lucrările expresioniste sunt considerate creaţii ale unor creiere bolnave. Reichskulturkammer favorizează un realism academic încărcat de anacronisme tihnite, incapabil să provoace o deşteptare prea drastică a spiritului. Universul marilor oraşe şi al proletariatului este înlăturat pentru a face loc scenelor de viaţă rurală, mitologiei Sângelui şi Gliei, simbol arhaizant al autonomiei germane, şi unei vieţi familiale idilice.

Marile nume ale artei oficiale germane sunt de acum înainte sculptorii Arno Breker (1900-1991) şi Joseph Thorak (1899-1952), pictorii Fritz Klimsch, Oscar Martin-Amorbach (*Semănătorul*, 1937), Ivo Saliger (*Judecata lui Paris*, 1939), Udo Wendel, Hubert Lanzinger şi Adolf Ziegler. Ei sculptează şi pictează trupuri sănătoase, neoantice, musculoase şi virile în cazul bărbaţilor, sau netede şi pasive în cel al femeilor, chezăşie a descendenţei lor ariene.

Dar, afirmând drepturile individului cu preţul propriului exil şi al singurătăţii, artiştii „artei degenerate" – printre care Otto Dix, George Grosz şi Max Beckmann – au dat o speranţă pentru viitor prin posibilitatea referirii la o tradiţie, chiar şi în perioada apocaliptică a deceniilor 1930 şi 1940 în Germania.

AL DOILEA RĂZBOI MONDIAL

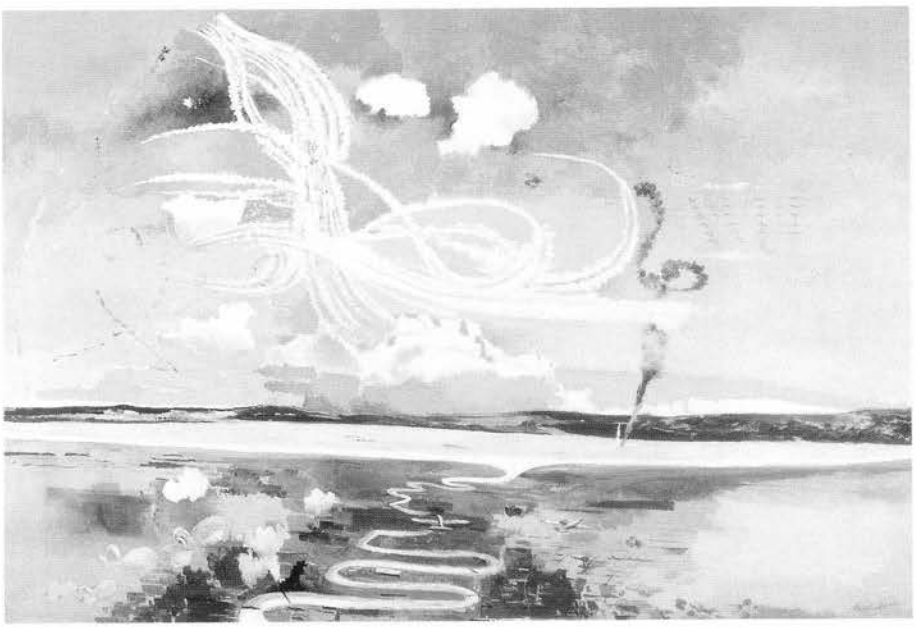
De unde vine această *„cruzime, supusă forţelor inexorabile care ne ţintuiesc de necesităţile morţii"*?

Élie Faure, *Soutine*.

De-a lungul secolelor precedente, arta perioadei care se întinde din 1450 până la impresionism, s-a dezvoltat într-o mare sincronie, însă începutul secolului al XX-lea a marcat o disociere între principiile taxinomice ale figurativului şi ale sensibilităţii. Accentul pus pe dualitatea obiectului – care, datorită descoperirilor fizicii moderne, devine deopotrivă concept – a adus abstracţia, cea mai însemnată revoluţie artistică a secolului al XX-lea.

Interogaţiile agresive şi profanatoare ale mişcărilor avangardiste cu privire la valoarea şi „ideologia carismatică" a artei (P. Bourdieu şi A. Darbel, *L'Amour de l'art*, 1969), denunţarea istoricismului, dar şi obsesia sfârşitului artei vor fi depăşite de excesele şi ororile războaielor, care vor spulbera sistematic orice abordare umanistă a fiinţei umane. Energia atomică, bombardamentele nucleare de la Hiroshima şi Nagasaki din august 1945 vor contribui, în ciuda restabilirii păcii, la producerea unui traumatism profund în conştiinţa omului din secolul al XX-lea, introducând pericolul permanent de distrugere a umanităţii şi a planetei. *„Homo homini lupus est"*: principiul lui Plaut, reluat de Bacon, Hobbes, apoi de Marx, îşi vede tragica sa confirmare în milioanele de morţi ai celui de-Al Doilea Război Mondial.

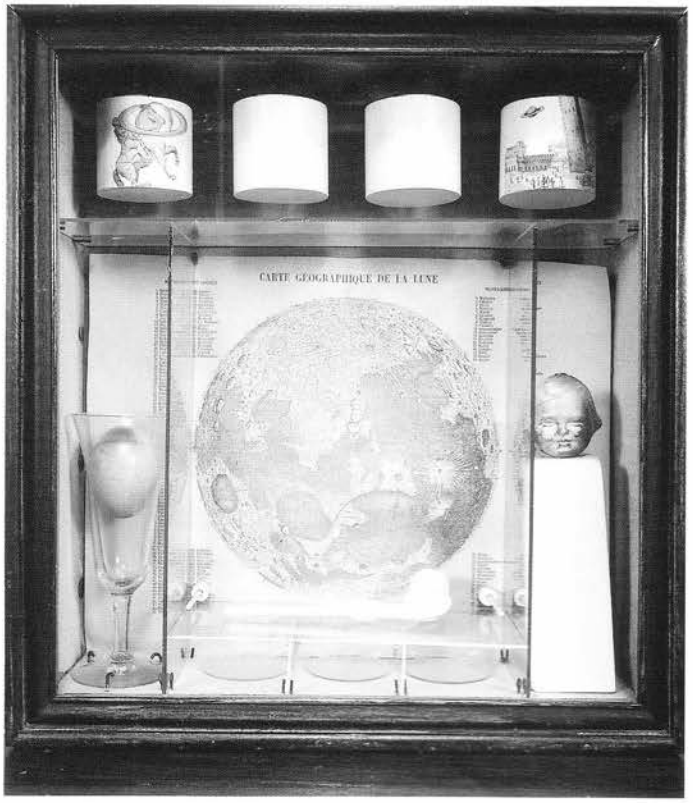
Paul Nash, *Bătălia pentru Anglia*, august-octombrie 1940 (Imperial War Museum, Londra). Înrolat în Royal Air Force în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, grav bolnav, Nash îşi regăseşte, după o perioadă apropiată de realismul magic, maniera simbolistă de a picta scene înfăţişând bombardamente în care avioanele sunt redate în analogie cu păsările. *Bătălia pentru Anglia* evocă, din unghiul de vedere al unei păsări, un raid al aviaţiei germane deasupra unui estuar al Tamisei. Arabescurile de fum alb contrastează cu formaţia riguroasă a avioanelor germane care sosesc pe partea dreaptă.



Artiştii primei jumătăţi a secolului al XX-lea au realizat totuşi o reformulare esenţială a reprezentării şi a limitelor acesteia. Critica de artă a secolului al XIX-lea, care acoperă perioada scursă între 1789 şi 1870, fusese deja marcată de publicarea, în 1832, a *Esteticii* lui Hegel – reluată de Lukács în *Teoria romanului* (1920) –, care a permis o abordare mai largă a istoriei artei prin teme, studiate în relaţia cu istoria civilizaţiilor, şi nu numai ca o suită de subiecte diverse, conform convenţiilor academice. În 1755, artistul fusese definit de Winckelmann ca un „creator de forme ideale", dar cu ajutorul temei fundamentale a ferestrei, această concepţie este înlăturată în secolul al XX-lea prin suprimarea oricărei iluzii clasice liniştitoare, chiar şi în operele realiste. Prin această „traversare a oglinzii", prin afirmarea autonomiei artei, câştigată definitiv pentru generaţiile ulterioare, copilăria artei a trecut.

Copiii ca atare nu sunt reprezentaţi în lucrările de avangardă, cu excepţia doar a operei lui Picasso, sau sunt înfăţişaţi doar în ipostaza de copii-maşină: avem de-a face cu o artă a adulţilor.

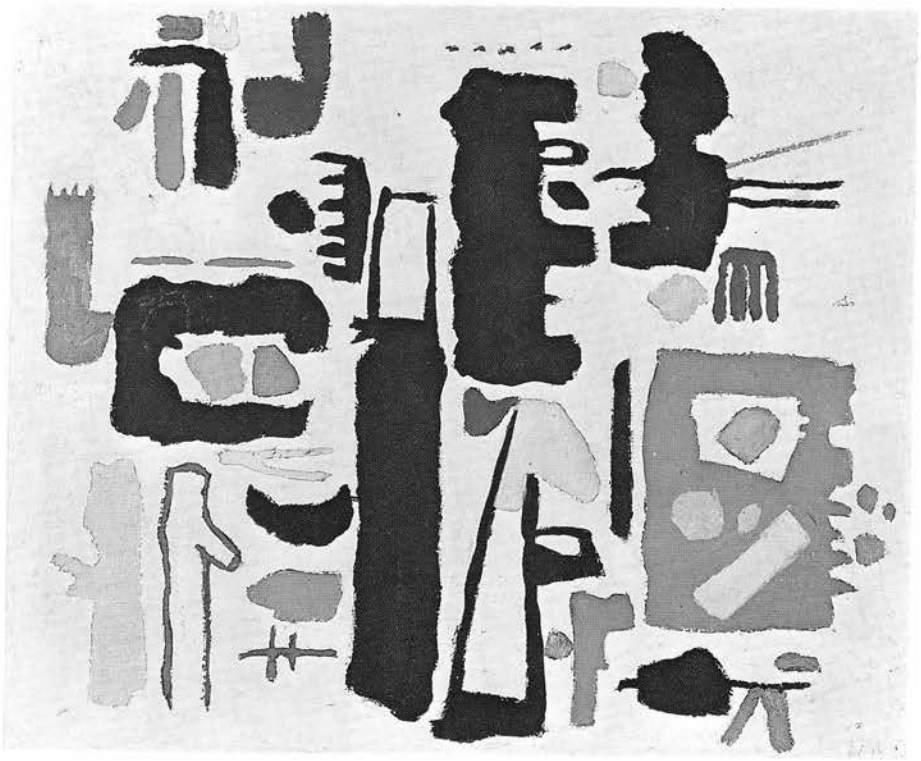
Prima jumătate a secolului al XX-lea a fost epoca marilor contraste, în care civilizaţia cea mai sofisticată s-a învecinat cu barbaria cea mai atroce. Anul 1933 este martor la preluarea puterii de către Hitler şi, de aseme-



Joseph Cornell, *Soap Bubble Set*, 1936 (The Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut). Asociat fără voia sa suprarealismului, Joseph Cornell prezintă prima lucrare din lunga sa serie *Bubble Set* în 1936, cu ocazia Expoziţiei „Fantastic Art, Dada and Surrealism" organizată la MOMA, în New York. Tot aici îl întâlneşte pe Marcel Duchamp, din a cărui *Cutie în valiză* se inspiră în realizarea ciclului *Museum*. Unităţii conţinătoare a cutiilor sale îi răspunde varietatea conţinutului, „efemere" sau obiecte recuperate pe care Cornell le înfrumuseţează pentru elaborarea lucrărilor sale. Deşi nu a călătorit niciodată în afara Statelor Unite şi a dus o viaţă extrem de retrasă, a fost permanent marcat de nostalgia locurilor îndepărtate (de unde şi prezenţa hărţilor în lucrările sale), a Europei, sentiment născut din cunoaşterea poeziei lui Baudelaire, Nerval, Rimbaud şi Mallarmé. Mai presus de toate, a fost angajat în avangarda epocii, sensibil la evenimentele tragice ale vremii contemporane lui, după cum o demonstrează *Black Hunter* din 1939 (col. part.).

Oskar Kokoschka, *De ce ne luptăm*, 1943 (Kunsthaus, Zürich). Kokoschka, exilat în Anglia încă din 1938, a cunoscut realităţile Primului Război Mondial, în care a fost grav rănit pe frontul rusesc. Această alegorie sardonică, construită pe asociaţii în jurul temei Răstignirii, pune sub semnul acuzării Biserica, prin persoana episcopului, capitalismul, prin figura industriaşului german Schacht şi cea a bancherului britanic Montagu Norman, înconjuraţi de steaguri naziste, sub privirea ironică a lui Voltaire, aflat în prim-plan.

nea, la începutul Lungului Marş din China; în 1937 are loc Expoziţia Universală de la Paris, iar, pe de altă parte, începe pregătirea celei mai sângeroase conflagraţii din istorie. Într-o perioadă în care, din punct de vedere cultural, Uniunea Sovietică se izolează, Statele Unite, în ciuda implicării lor ulterioare în conflict, menţin aprins, graţie artiştilor europeni emigraţi aici, un focar cultural dinamic care va sta la baza americanizării masive a Europei după război. În momentul izbucnirii conflictului – datorat în mare parte slăbiciunii Aliaţilor care l-au lăsat pe Hitler, în 1935, să sfideze convenţiile tratatelor de pace –, suprarealiştii emigraseră deja în Statele Unite, unde fuseseră întâmpinaţi de Marcel Duchamp, stabilit aici încă din 1912. Ei vor avea o influenţă considerabilă asupra picturii americane, organizând expoziţii de primă importanţă, printre care, în 1936, „Fantastic Art, Dada and Surrealism" la Muzeul de Artă Modernă din New York, ecou al Expoziţiei „Obiecte suprarealiste" de la Paris. Tehnica *dripping*-ului folosită de Jackson Pollock este direct inspirată de metodele de dicteu automat ale lui Masson, la rândul lui foarte influenţat de arta indienilor; Joseph Cornell preia sistemul propus de Marcel Duchamp în *Cutia în valiză* în realizarea propriilor *shadow-boxes*, îmbogăţite prin neobosita sa căutare de efemere sau obiecte diverse. Abstracţionismul american va fi şi el reînsufleţit prin prezenţa la New York a lui Mondrian, Léger şi Moholy-Nagy, printre alţii; arhitectura va avea şi ea de câştigat



Willy Baumeister, *Pictură africană*, 1942 (col. M. Seuphor, Paris). Înlăturat din postul său de profesor de la Şcoala de Arte Frumoase din Frankfurt în 1928, Baumeister este nevoit să muncească într-o fabrică de vopsele pe durata celui de-Al Doilea Război Mondial. După ce aderă la grupurile Abstraction-Création, iar apoi la Cercle et Carré, creează în perioada 1937-1941 tablouri alcătuite din ideograme şi motive aztece sau africane. După război, pictează peisaje metafizice şi suprarealiste, asemănătoare celor realizate de Juan Miró.

de pe urma emigrării celor mai importanţi arhitecţi germani, Gropius şi Mies Van der Rohe. Alţi artişti, dimpotrivă, încearcă să reziste; unii se angajează în Legiunea Străină, cum ar fi Richard Lindner, Hans Hartung şi Nicolas de Staël. Olivier Debré este rănit grav în momentul eliberării Parisului.

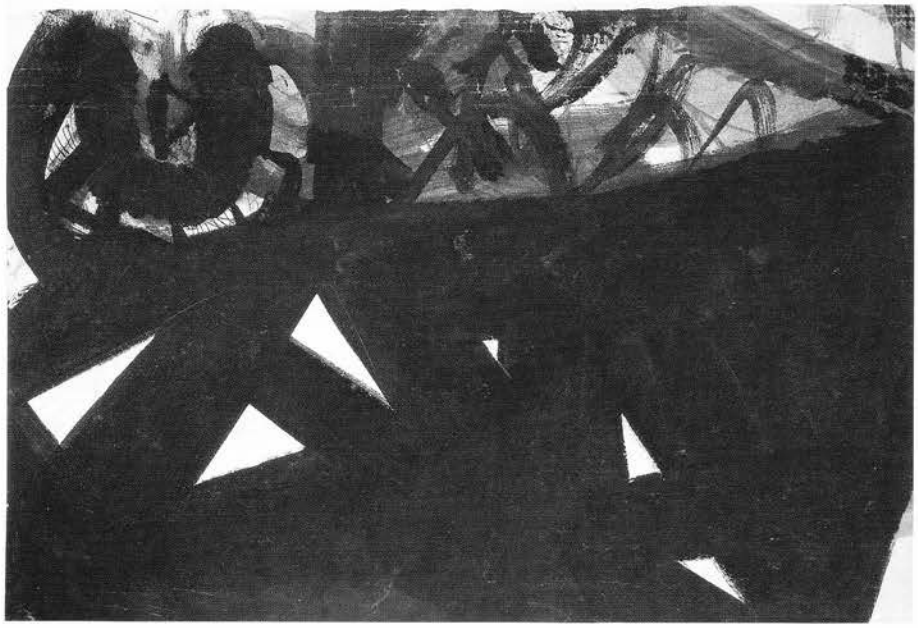
Noţiunile de cultură şi de civilizaţie nu mai sunt monopolul societăţii occidentale creştine, ci se deplasează către alte zone, fenomen accentuat încă şi mai mult de decolonizarea generală. Numeroşi cercetători, printre care şi Claude Lévi-Strauss, explorează culturile primitive, pentru a regăsi în ele o universalitate a condiţiei umane distrusă de conflicte. Nu este numai vorba, în cazul artiştilor, de a insera în lucrările lor influenţe africane sau oceanice, ci de a asimila aceste culturi în întregul lor pentru a reînsufleţi astfel cultura occidentală.

Denunţările zadarnice ale ipocriziilor sociale, ale violenţei şi războiului, de către mişcările artistice avangardiste – dadaismul, suprarealismul, futurismul, abstracţionismul – vor fi sortite unui eşec vremelnic, dar vor deschide calea altor câmpuri de analiză în domeniul istoriei artei, ca de exemplu sociologiei, antropologiei şi etnologiei.

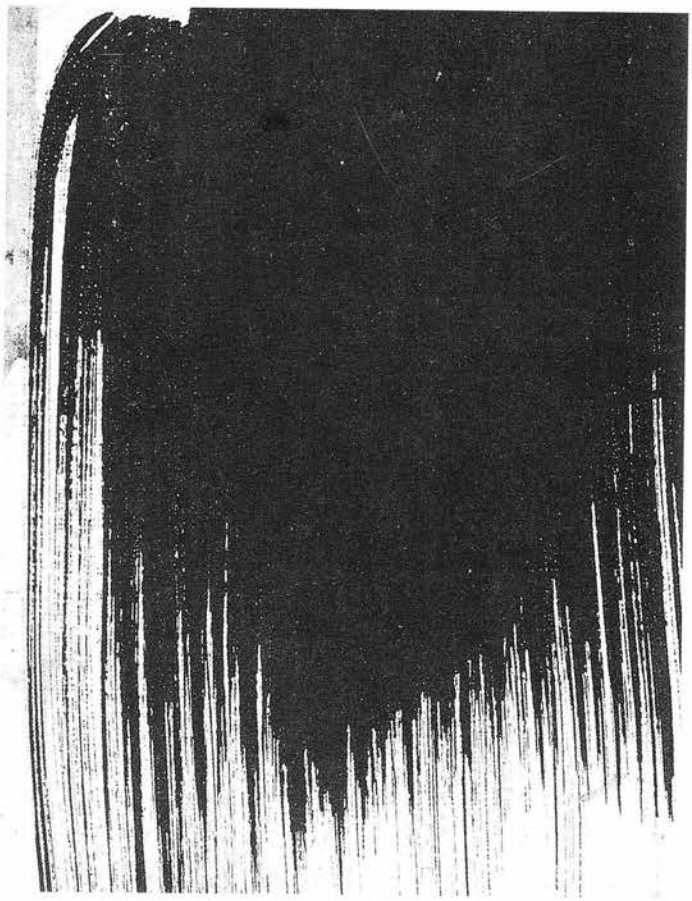
Forţa de investigaţie creatoare a artiştilor va fi afectată de apariţia regimurilor comuniste, care favorizează linia oficială a realismului socialist şi plasează revoluţiile culturale pe un plan secundar,

ca şi de concurenţa mass-media. Radioul, fără de care mobilizarea maselor ar fi fost imposibilă, şi televiziunea, a cărei primă emisiune a avut loc în 1936, duc la o slăbire generală a puterii iconografiei imaginare, chiar şi în sânul mişcărilor care reuşesc să supravieţuiască cel mai bine, cum ar fi suprarealismul şi abstracţionismul. Acesta din urmă se va fragmenta după cel de-Al Doilea Război Mondial în tendinţe multiple – Abstracţia Lirică, Réalités Nouvelles, Abstraction-Figuration – şi va număra o serie de alte mari personalităţi: Nicolas de Staël, Jean Fautrier, Hans Hartung, Pierre Soulages, Maurice Estève, Jackson Pollock, Mark Rothko, Wilhelm De Kooning şi Frank Stella. Punerea în discuţie a limitelor reprezentării se va prelungi printr-o reconsiderare a însuşi suportului lucrării, în cadrul mişcării Support-Surface, printr-o negare a tehnicii tabloului de şevalet, în Action Painting şi mai ales în Arta Brută, cu Jean Dubuffet (1901-1985), apoi prin încercările de fixare a vidului, în monocromiile lui Yves Klein şi Lucio Fontana.

„Muncă, familie, patrie": sinistra triadă şi consecinţele ei criminale distrug orice iluzie despre rafinamentele şi fundamentele civilizaţiei creştine, care decade, în ciuda eforturilor eroice ale avangardelor de a adapta valorile etice şi estetice la realitatea vieţii. Deşi au eşuat pentru o vreme, ele au permis generaţiilor ulterioare să găsească un punct de reper umanist în perioada apocaliptică a anilor 1905-1945. Această epocă a deziluziei va aduce îndoiala existenţialistă asupra libertăţii omului – Jean-Paul Sartre scrie în 1943 *Fiinţa şi Neantul* –, o proliferare a



Olivier Debré, *Mortul de la Dachau*, 1945, mină de plumb şi guaşă neagră (MNAM, C.G.-P., Paris). După studii de arhitectură efectuate la Şcoala de Arte Frumoase de la Paris, din 1942 Olivier Debré începe să practice un abstracţionism pur, transpunându-şi printr-o gamă redusă de semne sentimentul de a fi, precum şi, în cazul de faţă, tragismul războiului, al lagărelor de concentrare. Mişcarea sa controlată, negrul şi albul neagă impulsurile Action Painting-ului şi se apropie de arta caligrafiei sau de creaţia unor pictori orientali, ca spre exemplu Zao Wou-Ki şi Imaï. După război, rămânând fidel abstracţionismului, Olivier Debré realizează tablouri lirice pe formate din ce în ce mai mari, pictate în culorii vii, adesea în mijlocul naturii.



Hans Hartung, *T. 1938.32*, 1938 (col. part.; Foto © J. Dubout / Galerie Daniel Gervis, Paris). În 1935, Hartung își părăsește țara, Germania, și, cu ajutorul lui Jean Hélion și Henri Goetz, se stabilește în Franța. Se înrolează în Legiunea Străină în 1939 și 1943; grav rănit în timpul ofensivei de la Belfort, trebuie să i se amputeze un picior. Practică desenul încă din copilărie, realizând *Blitzbücher* („cărți de fulgere") în timpul serilor cu furtună. Această lungă disciplină îi permite să execute cu ușurință lucrări abstracte, de o rigoare extremă. Titlul acestui tablou indică cu claritate, conform obiceiului artistului, tehnica folosită (pânza), anul executării (1938) și numărul de ordine (32). Fondul este inițial curat, pentru a primi împroșcăturile de vopsea care par să se scurgă firesc în dâre de-a lungul pânzei, ca ulterior să fie răsturnat: va deveni întunecat sau chiar negru, iar trăsătura de lumină, deschisă sau albă. Hartung își va duce viața de artist în singurătate.

pesimismului și a filozofiei absurdului. Vitalitatea, elanul înflăcărat cu care artiștii de la începutul secolului al XX-lea se avântau în căutarea unor noi căi de expresie vor fi pierdute pentru totdeauna; mai mult, confruntați cu asaltul mass-media, vor fi siliți să accentueze caracterul de eteronomie al artei – legăturile ei cu alte instanțe –, cu riscul de a realiza lucrări decorative și nu numai cognitive.

În pofida deontologiei stricte practicate de unii pictori, cum ar fi neoplasticienii, operele artistice devin traducerea deplină a frământărilor erei atomice, printre care și dispariția obiectului, ce deschide câmpul infinitului și liberei interpretări.

Marea lecție a primei jumătăți a secolului al XX-lea o va constitui, mai presus de toate, necesitatea existenței unei problematici a artei, reflex al entuziasmelor și angoaselor vremii, care nu își poate găsi soluția într-o ficțiune iconografică liniștitoare, și care trebuie să rămână, ca și chestiunea existenței umane, o confruntare cu incertitudinile.

Cronologie

Date	Politică	Cultură şi Ştiinţă	Arte frumoase
1905	Prima revoluţie rusă. Răzmeriţa de pe cuirasatul *Potemkin*. Franţa: legea separării Bisericii de Stat.	Albert Einstein: teoria relativităţii. Sigmund Freud: *Trei eseuri despre teoria sexualităţii*.	André Derain: *Estaque*, p. 16. Salonul de Toamnă: „La Cage aux Fauves" provoacă scandal. la naştere mişcarea Die Brücke la Dresda. Edvard Munch: *Tinere fete pe pod*, p. 21.
1906	Crearea partidului muncitoresc englez. Reabilitarea căpitanului Dreyfus.	Polul Nord magnetic este stabilit de Roald Amundsen. Moare Pierre Curie.	Gustav Klimt: *Portretul Fritzei Riedler*, p. 19. Aristide Maillol: *Acţiunea încătuşată*, p. 35. Moare Paul Cézanne.
1909	Introducerea sufragiului universal în Suedia. Revoluţia liberală din Persia; şahul este înlăturat.	Robert Peary atinge Polul Nord. Tratamentul sifilisului este descoperit de Paul Elrich. Traversarea în avion a Canalului Mânecii de către Louis Blériot.	Primul *Manifest futurist* semnat de Filippo Marinetti. Pablo Picasso: *Portretul lui Ambroise Vollard*, p. 43. Baletele Ruse ale lui Diaghilev la Paris.
1911	Revoluţia chineză; China devine republică.	Albert Einstein: *Despre influenţa forţei gravitaţionale asupra propagării luminii*. Roald Amundsen atinge Polul Sud.	Naşterea mişcării Der Blaue Reiter la München. Se constituie Grupul de la Puteaux şi Section d'Or. Marcel Duchamp: *Nud coborând scara*, p. 47.
1913	Războiul civil din Mexic. Semnarea Tratatului de la Londra, apoi începutul celui de-Al Doilea Război Balcanic.	Guillaume Apollinaire: *Alcooluri*; Marcel Proust: *În căutarea timpului pierdut*. Sigmund Freud: *Totem şi tabu*. Igor Stravinski: *Sărbătoarea primăverii*. Alain Fournier: *Cărarea pierdută*.	Expoziţia Armory Show de la New York. Începutul suprematismului şi rayonnismului în Rusia.
1914	Primul Război Mondial.	James Joyce: *Oameni din Dublin*. André Gide: *Pivniţele Vaticanului*. Expoziţia grupului Deutscher Werkbund de la München, cu pavilionul industriei sticlei al lui Bruno Taut.	Moare August Macke. Naşterea vorticismului în Anglia. Oskar Kokoschka: *Logodnica vântului*, p. 23. Kazimir Malevici: *Compoziţie supramatistă*, p. 63.
1916	Bătălia de la Verdun. Asasinarea lui Rasputin.	James Joyce: *Portret al artistului în tinereţe*. Franz Kafka: *Metamorfoza*.	Moare Franz Marc la Verdun. Frank Lloyd Wright: Hotelul Imperial de la Tokio.
1917	Revoluţia Rusă şi abdicarea ţarului.	Albert Einstein: *Teoria universului*.	Crearea mişcării De Stijl în Olanda.

Date	Politică	Cultură şi Ştiinţă	Arte frumoase
1918	Sfârşitul Primului Război Mondial. Execuţia ţarului Nicolae al II-lea în Rusia.	Moare Claude Debussy. Guillaume Apollinaire: *Caligrame.* Oswald Spengler: *Declinul Occidentului.*	Manifestul dada. Amédée Ozenfant şi Le Corbusier: *După cubism.* Alberto Magnelli: *Explozie lirică*, p. 72.
1919	Proclamarea Republicii germane. Tratatul de la Versailles. Remaniera Europei şi a Orientului Mijlociu. Crearea Societăţii Naţiunilor.	Publicarea *Câmpurilor magnetice* (primul „dicteu automat") de André Breton şi Philippe Soupault. Primul zbor transatlantic.	Max Ernst, primele colaje. Crearea Bauhaus-ului la Weimar. Mies Van der Rohe: primul proiect de zgârie-nori. Fernand Léger: *Urmaţi săgeata*, p. 104.
1920	„Camera albastru-deschis" de la Paris. Congresul de la Tours.	Sir Arthur Stanley Eddington: *Spaţiu, Timp, Gravitaţie.* Începutul „TSF"-ului.	Manifestul neoplasticist. Manifeste constructiviste în Rusia.
1921	Adolf Hitler conduce Partidul Nazist. Prăbuşirea mărcii. Crearea Partidului Comunist Chinez.	Albert Einstein, premiul Nobel pentru fizică. André Breton îl vizitează pe Sigmund Freud. Inventarea B.C.G.-ului.	Manifestul purist al lui Amédée Ozenfant şi Le Corbusier. Félix Vallotton: *Casă şi stufăriş*, p. 10.
1922	Sosirea lui Stalin şi a lui Mussolini la putere.	James Joyce: *Ulise.* Moare Marcel Proust.	Paul Klee: *Balonul roşu*, p. 77.
1923	Cutremur la Tokio şi Yokohama: 130 000 de morţi. Raymond Poincaré este ales preşedinte. Tentativă de puci a lui Adolf Hitler la München.	Le Corbusier: *Către o arhitectură.* Paul Éluard: *Mourir de ne pas mourir.*	Claude Monet: *Nuferii.* André Masson: *Cele patru elemente.*
1924	Începutul Războiului Marocului. Moartea lui Lenin. Petrograd devine Leningrad. Asasinarea lui Giacomo Matteoti de către fascişti.	Louis Aragon: *Libertinaj.* André Breton: *Manifestul suprarealismului.* Thomas Mann: *Muntele vrăjit.* Louis de Broglie creează mecanica ondulatorie.	Expoziţia grupului Novecento, inaugurată de Mussolini. Filippo Marinetti: *Futurism şi fascism.* Theo Van Doesburg: *Contra-compoziţie*, p. 80.
1929	Expulzarea lui Troţki din U.R.S.S. Crahul de pe Wall Street din 24 octombrie („Joia neagră") şi începutul crizei economice mondiale. Acordurile de la Latran: crearea Statului oraşului Vatican.	Giorgio De Chirico: *Hebdomeros* (scriere autobiografică). Jean Cocteau: *Copiii teribili.* Alfred Döblin: *Berlin Alexanderplatz.* Edmund Husserl: *Logică formală şi logică transcendentală.* Walter Gropius: *Bazele sociologice ale locuinţei minimale.*	la fiinţă Museum of Modern Art de la New York. Max Ernst: *Femeia cu 100 de capete.* Salvador Dali: *Enigma dorinţei*, p. 96. René Magritte: *Întrebuinţarea cuvântului.* Amédée Ozenfant: *Crearea lumii*, p. 105. Le Corbusier: Vila Savoye, p. 108.

Date	Politică	Cultură et Ştiinţă	Arte frumoase
1930	Alegeri în Germania: victoria naziştilor.	Mies Van der Rohe preia conducerea Bauhaus-ului.	Ia fiinţă grupul Cercle et Carré.
1931	Proclamarea Republicii în Spania, după abdicarea lui Alfons al XIII-lea.	André Breton: *Uniunea liberă.* Antoine de Saint-Exupéry: *Zbor de noapte.* Este construit Empire State Building la New York.	Alberto Giacometti şi Salvador Dali: *Obiecte cu funcţionare simbolică.* Hans Arp: primele *Hârtii rupte.* René Magritte: *Universul demascat*, p. 91.
1932	Reînarmarea Germaniei.	Aldous Huxley: *O mândră lume nouă.*	Robert Mallet-Stevens: Vila Cavrois, p. 113.
1933	Preluarea puterii de către Adolf Hitler în Germania; incendirea Reichstag-ului. Începutul „Lungului Marş" din China.	René Crevel: *Călcând în străchini.* Crearea revistei *Minotaure.* André Malraux: *Condiţia umană.* Închiderea Bauhaus-ului; ia fiinţă CIAM.	Francis Picabia: *Femeie şi chip*, p. 92. Numeroşi artişti germani emigrează în Statele Unite: 60 000 din 1933 până în 1939.
1935	Franţa se aliază cu U.R.S.S. Procesul de la Moscova. Apariţia „stahanovismului".	Congresul scriitorilor pentru apărarea culturii. André Gide: *Noile Fructe.*	Moare Kazimir Malevici. Alberto Giacometti: *Obiectul invizibil*, p. 93.
1936	Victoria Frontului Popular în Franţa cu Léon Blum. Începutul Războiului Civil din Spania; asasinarea poetului Federico García Lorca.	Louis Aragon: *Frumoasele cartiere.* Serghei Prokofiev: *Petre şi lupul.* Béla Bartok: *Muzică pentru coarde, percuţie şi celestă.* Primul radiotelescop.	Marcel Gromaire: *Şomerul*, p. 115. Joseph Cornell: *Soap Bubble Set*, p. 130. Expoziţia „Fantastic Art, Dada and Surrealism" la MOMA, la New York.
1937	26 aprilie, bombardarea oraşelului basc Guernica. Invazia japoneză în China.	Expoziţia Universală de la Paris. André Breton: *Amorul nebun.* Gaston Bachelard: *Psihanaliza focului.* André Malraux: *Speranţa.*	Pablo Picasso: *Guernica*, p. 43. Henri Laurens: *Marea Muziciană*, p. 103. Auguste Perret: scara Muzeului de Lucrări Publice, p. 109.
1938	Hitler invadează Austria. Începutul exploatării petrolului în Arabia Saudită.	Jean-Paul Sartre: *Greaţa.* Pablo Neruda: *Spania în inimă.* Întâlnirea lui Salvador Dali cu Sigmund Freud.	Sinuciderea lui Ernst Ludwig Kirchner. Marcel Duchamp începe realizarea *Cutiei în valiză.*
1939	Victoria lui Franco în Spania. Pactul germano-sovietic. Începutul celui de-Al Doilea Război Mondial.	John Steinbeck: *Fructele mâniei.* Antoine de Saint-Exupéry: *Pământ al oamenilor.* Moare Sigmund Freud la Londra. Jean-Frédéric Joliot-Curie îşi publică lucrările despre fisiunea nucleelor de uraniu.	Salvador Dali este exclus din grupul suprarealist. Prima expoziţie organizată de Réalités Nouvelles la Paris. Ben Shahn: *Handball*, p. 122.

Date	Politică	Cultură şi Ştiinţă	Arte frumoase
1940	Guvernul francez de la Vichy. Apelul la rezistenţă lansat de la Londra de generalul de Gaulle la 18 iunie. Asasinarea lui Troţki în Mexic.	Aducerea la zi a informaţiei despre penicilină. Ernest Hemingway: *Pentru cine bat clopotele?* Dino Buzatti: *Deşertul tătarilor.* Arthur Koestler: *Zero şi infinitul.* Béla Bartok: *Microcosmos.* Descoperirea peşterilor de la Lascaux din Franţa.	Expoziţia internaţională a suprarealismului de la Mexico. Paul Nash: *Bătălia pentru Anglia*, p. 129. Piet Mondrian şi Salvador Dali se stabilesc în Statele Unite. Moare Paul Klee.
1941	Agresiunea germană împotriva U.R.S.S. Agresiunea japoneză de la Pearl Harbor din 7 decembrie. Intrarea în război a Statelor Unite, conflictul devine mondial.	Siegfried Giedion: *Spaţiu, Timp şi Arhitectură.* Serghei Mihailovici Eisenstein: *Ivan cel Groaznic.* Gaston Bachelard: *Apa şi visele.* Olivier Messiaen: *Cvartet pentru sfârşitul timpurilor.* Descoperirea plutoniului de G. T. Seaborg şi McMillan. Primele emisiuni de televiziune în Statele Unite.	André Breton, Max Ernst, André Masson ajung în Statele Unite. Pablo Picasso publică: *Dorinţa prinsă de coadă.* Moare Robert Delaunay.
1942	În Franţa, germanii invadează zona neocupată. Debarcarea aliaţilor în nordul Africii. Construirea primului reactor nuclear la Universitatea din Chicago.	Albert Camus: *Străinul, Mitul lui Sisif.* Francis Ponge: *De partea lucrurilor.* Louis Aragon: *Ochii Elsei.* Se sinucide Stefan Zweig.	Max Ernst publică *Suprarealismul şi Pictura.* Willy Baumeister: *Pictură africană*, p. 132. Edward Hopper: *Nighthawks*, p. 117.
1943	Capitularea armatei germane în urma bătăliei de la Stalingrad. Crearea Miliţiei. Arestarea la Caluire (21 iunie) şi moartea lui Jean Moulin (iulie).	Jean-Paul Sartre: *Fiinţa şi Neantul.* Michel Leiris: *Epilepsie.* Joseph Kessel: *Cântecul partizanilor.* Antoine de Saint-Exupéry: *Micul Prinţ.*	André Masson: *Peisaj irochez.* Oskar Kokoschka: *De ce luptăm*, p. 131. Henri Matisse: primele guaşe decupate. Mor Chaïm Soutine şi Oskar Schlemmer.
1944	Debarcarea aliaţilor în Normandia. Eliberarea Parisului în august. Crearea Fondului Monetar Internaţional (F.M.I.).	Jean-Paul Sartre: *Drumurile libertăţii.* Curzio Malaparte: *Kaputt.* Mor Max Jacob şi Jean Giraudoux.	La New York, un număr special al revistei *View* îi este consacrat lui Marcel Duchamp. Mor Wassily Kandinsky, Filippo Marinetti, Piet Mondrian şi Edvard Munch.
1945	Conferinţa de la Ialta. Atacurile nucleare americane asupra oraşelor Hiroshima şi Nagasaki. Sfârşitul celui de-Al Doilea Război Mondial (2 septembrie). Crearea în Franţa a Comisariatului pentru Energia Atomică (C.E.A.).	Benjamin Péret: *Dezonoarea poeţilor.* Marcel Carné: *Copiii teribili.* Selman Abraham Waksman descoperă streptomicina.	Olivier Debré: *Moartea de la Dachau*, p. 133. Retrospectivă Piet Mondrian la MOMA, New York. Magritte ilustrează *Cânturile lui Maldoror* de Lautréamont.

Indice

Acest indice cuprinde principalii pictori, arhitecţi şi sculptori (cu datele lor biografice), dar şi scriitorii care au participat la sau au influenţat arta din această perioadă, precum şi lucrările ilustrate în volum.

Numerele de pagină în italice trimit la legendele ilustraţiilor, iar cele în bold, la numele artiştilor.

A

A. XXI (L. Moholy-Nagy), *74*
Abstraction-Création, 67, 82, 99, 117, 132
Action Painting, 24
Acţiunea încătuşată (A. Maillol), *35*
Adler Dankmar, *110*
Albers Josef (1888-1976), 77
Alechinsky Pierre (n. 1927), 24
Amerbach Oscar Martin, 128
Appel Karel (n. 1921), 25
Aragon Louis (1897-1982), 90
Archipenko Alexander (1887-1964), 44, 45, 62
Arp Hans (1887-1966), 82, 84, 87, 92, 99, 106, *107*
Autoportret (D. A. Siqueiros), *118*
Autoportret cu degetele depărtate (E. Schiele), *25*
Aventura (J. Villon), *45*

B

Bacon Francis (1909-1992), 25, 129
Bakst Leon (1886-1924), 56, *59*
Balla Giacomo (1871-1958) 53, *53*
Balonul roşu, (P. Klee), *77*
Balthus Baltusz Klossowski de Rola (n. 1908), 120
Balusehek Hans, 120
Bauchant André (1873-1958), 26
Bauhaus, *74*, *74*, **75-77**, 88, 113, 123
Baumeister Willy (1889-1955), 82, 99, *132*
Bazaine Jean (n. 1904), 117
Bătălia pentru Anglia (P. Nash), *129*
Beckmann Max (1884-1950) 24, 122, 123, **127**, 128
Behrens Peter (1868-1940), 110
Bellmer Hans (1902-1975), 94
Benton Thomas Hart (1889-1975), 121
Bill Max (1908-1994), 82
Bissière Roger (1888-1964), 115
Blaue Reiter (Der), 54, **70-74**, 87, 110
Bleyl Fritz (1880-1966), 22
Boccioni Umberto (1882-1916), *51*, 52, 53, 54
Bolşevicul (B. Kustodiev), *67*
Bombois Camille (1883-1970), 26
Bonnard Pierre (1867-1947), 10, 11, *14*, 98
Boul jupuit (C. Soutine), *29*
Brâncuşi Constantin (1876-1957), 27, 35, *36*
Braque Georges (1882-1963) 15, 16, 18, 37, *40*, 44, 47, 50
Brauner Victor (1903-1965), 94
Breker Arno (1900-1991), 128
Breton André (1896-1966), 90, 91, 92, 95
Breuer Marcel (1902-1981), 105
Burghezii din Calais (A. Rodin), *34*
Bust de marinar (P. Picasso), *37*
Brücke (Die), 22, 24, 25, 110
Bruitism, 53

C

Calder Alexander (1898-1976), *103*, 106
Campigli Massimo (1895-1971), 117
Carrà Carlo (1881-1966), 52, 54, 89, 96, 117
Cap (H. Arp), *107*
Casa Schröder (G. Rietveld), *83*
Casă şi stufăriş (F. Vallotton), *10*
Casorati Felice (1883-1963), 116
Cavaleria roşie în galop (K. Malevici), *65*
Cavalerul Albastru (Der Blaue Reiter), 54, **70-74**, 87, 110
Căluţi galbeni (F. Marc), *73*
Cârciuma lepurele Sprinten (M. Utrillo), *11*
Cele două adormite, (J. Pascin), *33*
Cele trei umbrele (R. Dufy), *15*
Cercle et Carré (Cerc şi Pătrat), 82, 99, 106, 107, 132
Cézanne Paul (1839-1906), *7*, 15, 18, 33, 37, 38, 56
Chagall Marc (1887-1985), 28, 29, 30, 56, 60, 68
Chareau Pierre (1883-1950), 105, 109
Claudel Camille (1864-1943), 35
Cobra, 24
Colaj (K. Schwitters), *88*
Compoziţie (V. Huszar), *78*
Compoziţie în albastru (P. Mondrian), *79*
Compoziţie în roşu, galben şi albastru, (P. Mondrian), *98*
Compoziţie suprematistă (K. Malevici), *63*
Contra-compoziţie (T. Van Doesburg), *80*
Cornell Joseph (1903-1972), *130*, 131
Crearea lumii (A. Ozenfant), *105*
Cubism, **37-50**
Cu zgomot secret (M. Duchamp), *86*

D

Dadaism, **84-87**
Dalí Salvador (1904-1989), 94, **96-97**, *96*, *97*
Davringhausen Heinrich-Maria (1894-1970), 122
Debré Olivier (n. 1920), 132, *133*
De ce ne luptăm (O. Kokoschka), *131*
De Chirico Giorgio (1888-1978), 27, 53, 54, 84, **89**, *89*, 91, 92, 94, 96, 120, 123, 126
De Kooning Willem (1904-1997), 133
De la Conchistă la Revoluţie (D. Rivera), *118*
Delaunay Robert (1885-1941), 27, 73, 75, 102, 104
Delaunay Sonia (1885-1979), 102
Delvaux Paul (1897-1994), 94, 120
Demonstraţie patriotică (G. Balla), *53*
Denis Maurice (1870-1943), 10, 11, 13
Derain André (1880-1954), 15, 16, *16*, 18, 19, 117
Despiau Charles (1874-1946), 35
Dinamism de forme: Lumină în spaţiu (G. Severini), *52*
Dix Otto (1891-1969), 22, 24, *48-49*, 122, 123, *124-125*, 126, 128
Doamnă cu coleretă (A. Modigliani), *31*
Domela César (1900-1992), 75, 81, 82
Domnişoarele din Avignon (P. Picasso), *38*
Dubuffet Jean (1901-1985), 26, 133
Duchamp Marcel (1887-1968), 38, 44, *47*, 84, *84*, 85, 86, *86*, 87, 131
Duchamp-Villon Raymond (1876-1918), 44, *44*, 45, 47
Dufy Raoul (1877-1953), 12, 15, *15*, 98
Dunoyer de Segonzac André (1884-1974), 12, 50, 117

E

Einstein (A. C. Willink), *121*
El Lissitsky (1890-1941), 68, 69, 87
Enigma dorinţei (S. Dalí), *96*
Epstein Jacob (1880-1959), 50
Ernst Max (1891-1976), 84, 86, *90*, 92, 93, 94, 95
Estaque (A. Derain), *16*
Estève Maurice (n. 1904), 133
Explozie lirică nr. 8 (A. Magnelli), *72*
Expresionism, **19-25**, 110

F

Facteur Cheval Joseph Ferdinand Cheval, zis (1836-1924), 25
Fautrier Jean (1898-1964), 133
Feininger Lyonel (1871-1956), 76, 77
Femeie aşezată (R. Duchamp-Villon), *44*
Femeie aşezată (H. Gaudier-Brzeska), *50*
Femeie şi Chip (F. Picabia), *92*
Fereastră deschisă spre Collioure (H. Matisse), *18*
Fontana Lucio (1899-1968), 133
Forme unice în continuitatea spaţiului (V. Boccioni), 51
Fotoliu roşu şi albastru (G. Rietveld), *82*
Fougeron André (1913-1998), 120
Fotomontaj (A. Rodcenko), *68*
Fovism, **14-19**
Fujita Tsuguharu (1886-1968), 28, *30*, 31, 32, 98
Futurism, **51-54**
Freyssinet Eugène (1879-1962), 109, 112
Freud Sigmund (1856-1939), 24, 92, 96
Friesz Émile Othon (1879-1949), 16, 18

G

Gabo Naum (1890-1977), 41, 61, 67, 68, 69, 82, 106
Gaudier-Brzeska Henri (1891-1915), 50, *50*
Gauguin Paul (1848-1903), 9, 11, 13, 22, 56
Generalić Ivan (1914-1992), 25
Giacometti Alberto (1901-1966), 93, 94
Giedon Siegfried (1888-1968), 112
Girieud Pierre (1876-1948), 70
Gleizes Albert (1881-1953), 30, 39, 40, 45, 99
Goncearova Natalia (1881-1962), 56, 58,

58, 60, 61
Gorin Jean (1899-1981), 82, 99
Griebel Otto (1895-1972), *114*, 117
Gris Juan (1887-1927), *2*, 39, 40, 41, 44, 45, *46*
Gromaire Marcel (1892-1971), *115*, 117
Gropius Walter (1883-1969), 74, 76, 77, 82, 105, 110, 112, 113, 132
Grosz George (1893-1959), 22, 24, 84, 122, 123, *127*, 127, 128
Guernica (P. Picasso), *43*
Gutfreund Otto (1889-1927), 45, 50

H

Hamilton Cuthbert (1884-1959), 50
Handball (B. Shahn), *122*
Hartung Hans (1905-1989), 132, 133, *134*
Hausmann Raoul (1886-1971), 84, *87*
Heartfield John (1891-1968), 84
Heckel Erich (1883-1970), 22
Hélion Jean (1904-1987), 81, 117
Hepworth Barbara (1903-1975), 105
Herbin Auguste (1882-1960), 99
Hitler Adolf (1889-1945), 70, *76*, 131
Höch Hannah (1889-1978), 84, 85
Hopper Edward (1882-1967), *117*, 121
Hulme Thomas Ernest (1883-1917), 51
Huszar Vilmos (1884-1960), *78*, *78*

I

Interior metafizic (G. De Chirico), *89*
Internaţionala (O. Griebel), *114*
Itten Johannes (1888-1967), 74

Î

Într-un oval luminos (W. Kandinsky), *75*

J

Jacob Max (1876-1944), 41
Jawlensky Alexis von (1864-1941), 15, 16, 70, *75*
Jeanneney Pierre (1896-1967), 110
Joc de şah (J. Gris), *2*
Jorn Asger (1914-1973), 24

K

Kandinsky Wassily (1866-1944), 15, 16, 20, 50, 60, 61, 66, 68, 70, 71, *71*, 72, 73, 74, *75*, *75*, 76, 80, 87, 99, 110
Kane John (1860-1934), 121
Kirchner Ernst Ludwig (1880-1938), *20*, 22, 24
Kisling Moïse (1891-1953), 28, 29, *32*
Klee Paul (1879-1940), 74, 76, *77*, 94, 102
Klein Yves (1928-1962), 133
Klimsch Fritz, 128
Klimt Gustav (1862-1918), *19*, 20
Kobro, 105
Kokoschka Oskar (1886-1980), *22*, *23*, 24, *131*
Kollwitz Käthe (1867-1945), 122
Kustodiev Boris (1878-1927), *67*
Kunigoshi Yasuo (1893-1953), 31, 32
Kupka Frantisek (1871-1957), 44, 50, *102*

L

La Fresnaye Roger de (1885-1925), 44, 47
Lam Wifredo (1902-1982), 118
Lanziger Hubert, 128
La Patellière Amédée de (1890-1932), 47, 117
Larionov Mihail (1881-1964), 56, *56*, 58, 59, 60, 61, *61*, 64
Laurencin Marie (1885-1956), 28
Laurens Henri (1885-1954), 94, *103*, 106
Le Corbusier Charles-Édouard Jeanneret, zis (1887-1965), 25, 27, 99, 104, 105, 106, 107, 108, *108*, 109, 112, 113, 116
Le Fauconnier Henri Victor Gabriel (1881-1946), 70, 71
Léger Fernand (1881-1955), 30, 76, 98, 104, 117, 131
Lewis Wyndham (1882-1957), 50, 51
Lhote André (1885-1962), 117
Lindner Richard (1901-1978), 132
Lipchitz Jacques (1891-1973), 94
Locuitorul din Touraine (J. Gris), *46*
Logodnica vântului (O. Kokoschka), *23*
Louis Séraphine, zisă Séraphine de Senlis (1864-1942), *26*

M

Macke August (1887-1914), 73
Magnelli Alberto (1888-1971), 70, *72*
Magritte René (1893-1967), *91*, 91, 94, 95
Maiakovski Vladimir (1893-1930), 62, 64
Maillol Aristide (1861-1944), 10, 35, *35*
Malevici Kazimir Severinovici (1878-1935), 14, 30, 50, 57, 58, 59, 60, 61, 63, *63*, 64, 65, *65*, 66, 70
Mallet-Stevens Robert (1886-1945), 110, *113*
Malul (H. Matisse), *8*
Manguin Henri Charles (1874-1949), 15
Man Ray (1887-1968), 84, 94, 104
Marc Franz (1880-1916), 70, *71*, *72*, 73, *73*, 75, 110
Marcoussis Louis (1878-1941), 39, 41, 44
Marea muziciană (H. Laurens), *103*
Marele oraş (O. Dix), *124-125*
Marinetti Filippo Tommaso (1876-1944), 50, 52, 53, 54, 56, 64, 82
Marquet Albert (1875-1947), 12, 15, 18
Masson André (1896-1987), 92, 93, 94, 95, 120, 131
Matisse Henri (1869-1954), *1*, 15, 16, 17, 18, *18*, 19, 37, 56, 98, 100-101
Matta Roberto (n. 1911), 94, 95
May Ernst (1886-1970), 112
Mayer Hannes (1889-1954), 112
Măiastra (C. Brâncuşi), *36*
Melc, Femeie, Floare, Stea (J. Miró), *95*
Melnikov Constantin (1890-1974), 112
Mendelsohn Eric (1883-1953), 110
Merz, 82, 84, 87-88
Metzinger Jean (1883-1956), 30, 39, 47
Michaux Henri (1899-1985), 93
Mies Van der Rohe Ludwig (1886-1969), 76, 77, 82, 107, 109, 110, 113, 132
Miró Joan (1893-1983), 92, 93, *94*, 96
Mortul de la Dachau (O. Debré), *133*
Mobil (A. Calder), *103*
Modigliani Amedeo (1884-1920), 28, 29, 30, *31*, 53, 106
Moholy-Nagy Laszlo (1895-1946), 68, *74*, 76, 77, 87, 131
Mondrian Piet (1872-1944), 72, 77, 78, 79, *79*, 80, 81, 82, *98*, 99, 131
Monet Claude (1840-1926), 8
Monumentul de la Internaţionala a III-a (V. Tatlin), *60*
Moore Henry (1898-1986), 105, *106*
Morandi Giorgio (1890-1964), 89
Moses Anne-Mary născută Robertson, zisă Grand'Ma (1860-1961), 25
Mueller Otto (1874-1930), 22
Munch Edvard (1863-1944), 12, 16, 20, 21, *21*, 22, 23
Muntele Sainte-Victoire (P. Cèzanne), *7*
Munter Gabrielle (1877-1962), 70, 71

N

Nabişti, 10, 11, 13
Naivă (Artă), 25-28
Nash Paul (1889-1946), 105, *129*
Naufragiata (M. Kisling), *32*
Negru atacat de un jaguar (Rousseau Vameşul), *27*
Neoplasticism, 77-83
Neue Sachlichkeit (Die), 24, 122-128
Nevinson Christopher R. W. (1889-1946), 50, 51
Nicholson Ben (1894-1982), 82, *99*, 105
Niemeyer Oscar (n. 1907), 112
Nighthawks (E. Hopper), *117*
Nijinsky în După-amiaza unui faun (L. Bakst), *59*
Nolde Emil (1867-1956), 22, 24
Noua Obiectivitate (Die Neue Sachlichkeit), 24, 122-128
Nud coborând scara, nr. 11 (M. Duchamp), *47*
Nud cu pânză de Jouy (L. Fujita), *30*

O

Obiectul invizibil (A. Giacometti), *93*
Odalisca (O. Zadkin), *46*
Orfism, 102
Orozco José Clemente (1883-1949), 119, *119*
Ozenfant Amédée (1887-1965), 27, 99, 104, 105, *105*, 106, 120

P

Pascin Jules (1885-1930), 28, 31, *33*
Pechstein Max Hermann (1881-1955), 19, 22
Perret Auguste (1874-1954), 109, *109*, 112
Pevsner Antoine (1886-1962), 41, 61, 66, 67, 69, 82, 99, 106
Peyronnet Dominique (1872-1943), 26, 28
Picabia Francis (1879-1953), 44, 84, 86, 87, 90, *92*, 95
Picasso Pablo (1881-1973), 27, 28, 37, *37*, *38*, *41*, 41-42-43, *42*, 44, 50, 54, 56, 89, 93, 94, 117
Pictorul şi modelul său (E. Kirchner), 20
Pictură africană (W. Baumeister), *132*
Pignon Édouard (1905-1993), 117
Pirosmani, 25
Pissaro Camille (1831-1903), 9
Poelzig Hans (1869-1936), 110
Podul de la Chatou (M. de Vlaminck), *17*
Pollock Jackson (1912-1956), 24, 131, 133
Pompon François (1874-1946), 35
Portretul lui Ambroise Vollard (P. Picasso), *42*
Portretul lui Arnold Schoenberg (O. Kokoschka), *22*
Portretul lui Bonnard (E. Vuillard), *13*
Portretul Fritzei Riedler (G. Klimt), *19*
Portretul lui Tatlin (M. Larionov), *61*
Portughezul (G. Braque), *40*
Pougny Jean (1894-1956), 62, *62*, 63, 64
Puy Jean (1876-1960), 15, 50

R

Roată la Trégastel (F. Vallotton), *12*
Ranson Paul (1864-1909), 10

Rayonnism roşu (M. Larionov), *56*
Războiul (O. Dix), *48-49*
Recolta de secară (K. S. Malevici), *56*
Reinhard Ad (1913-1967), 101
Relief pictat (B. Nicholson), *99*
Rietveld Gerrit (1888-1964), 78, *82*, 83, *83*
Rivera Diego (1886-1957), **118-119**
Rodcenko Alexandr (1891-1956), 64, 65, 66, 67, *68*, 69
Rodii (S. Louis, Sèraphine de Senlis), *26*
Rodin Auguste (1840-1917), 33, *34*, 35
Rothko Mark (1903-1970), 133
Rouault Georges (1871-1958), 15, 18, 19, 117
Rousseau Henri, zis Vameşul (1844-1910), 26, 27, *27*, 28, 35
Roy Pierre (1880-1950), 94, 120
Ruhlmann Émile Jacques (1869-1933), 105
Russell Morgan (1886-1953), 102
Russolo Luigi (1885-1947), 52

S

Scară de femei (O. Schlemmer), *76*
Schad Christian (1894-1982), 122, 123
Scharoun Hans (1893-1972), 110
Schiele Egon (1890-1918), 20, 24, *25*
Schiţa 2 pentru compoziţia VII (W. Kandinsky), *71*
Schiţă pentru limbajul verticalelor (F. Kupka), *102*
Schlemmer Oskar (1888-1943), 76, *76*, 112
Schmidt-Rottluf Karl (1884-1976), 22
Schrimpf Georg (1889-1938), 122
Schwitters Kurt (1887-1948), 82, 87, 88, *88*, 89
Sculptură-montaj (J. Pougny), *62*
Serov Valentin Aleksandrovici (1865-1911), *55*
Sérusier Paul (1865-1927), 10, 11
Seuphor Michel (n. 1901), 98, 99, 105
Seurat Georges-Pierre (1859-1891), 54, 102
Severini Gino (1883-1966), *52*, 54
Sfânta Fecioară pedepsindu-l pe copilul Iisus în faţa a trei martori... (M. Ernst), *90*
Shahn Ben (1898-1969) 121, *122*
Signac Paul (1863-1935), 14, 27, 100
Signac şi prietenii săi în barcă (P. Bonnard), *14*
Siluetă uriaşă lungită (H. Moore), *106*
Siqueiros David Alfaro (1896-1974), *119*, 119
Sironi Mario (1885-1961), 117
Soap Bubble Set (J. Cornell), *130*
Bravi soldaţi! Unde vă este oare gloria? (V. Serov), *55*
Soliger Ivo, 128
Soulages Pierre (n. 1919), 133
Soupault Philippe (1897-1990), 94
Soutine Chaïm (1894-1943), 28, *29*
Speer Albert (1905-1981), 116
Staël Nicolas de (1914-1955), 75, 132, 133
Stella Frank (n. 1936), 133
Stella Joseph (1877-1946), 54
Stijl (De), 78, 83, 105, 109, 113
Stil Internaţional, **107-113**
Stone City (G. Wood), *116*
Studiu pentru limbajul verticalelor (F. Kupka), *102*
Sullivan Louis Henry (1856-1924), **83**, *110*
Suprarealism, **90-97**
Survage Léopold (1879-1968), 98, 106

Ş

Şcoala de la Chicago, 66, 108, 110
Şcoala de la Paris, **28-32**
Şomerul (M. Gromaire), *115*

T

T. 1938-32 (H. Hartung), *134*
Tacuber-Arp Sophie (1889-1943), 82
Tamayo Rufino (1899-1991), 118
Tanguy Yves (1900-1955), 92, 94, 95
Tatlin Vladimir (1885-1953), 57, 60, *60*, 62, 63, 67, 68, 69
Taut Bruno (1880-1938), 108, 113
Theophilos, 25
Thorak Joseph (1899-1952), 128
Tinere fete pe pod (E. Munch), *21*
Torres-García Joaquin (1874-1949), 98, 117
Tosi Arturo (1871-1959), 116
Tristeţea regelui (H. Matisse), *101*
Tu mă... (M. Duchamp), *84-85*
Tutundjian Léon (1905-1968), 81
Tzara Tristan (1896-1963), 85, 87, 90

U

Un vis (G. Grosz), *127*
Univers demascat (R. Magritte), *104*
Urmaţi săgeata (F. Léger), *104*
Utrillo Maurice (1883-1955), *11*, 12

V

Valadon Suzanne (1865-1938), 12
Vallotton Félix (1865-1925), 10, *10*, 11,13
Valmier Georges (1885-1937), 99
Valtat Louis (1868-1952), 10, 11, 15
Van Alen William (1883-1954), 112
Van der Leck Bart (1876-1958), 78
Van Doesburg Theo (1883-1931), *78*, 80, *80*, 81, *81*, 82, 87, 88, 98, 99
Van Dongen Cornelius, zis Kees (1877-1968), 15, 18
Van Gogh Vincent (1853-1890), 11, 15, 22
Vantongerloo Georges (1886-1965), 78, 81, 99
Vedere de la fereastră, Tanger (H. Matisse), *1*
Viallat Claude (n. 1936), 101
Viaţa, (P. Picasso), *41*
Vila Cavrois (R. Mallet-Stevens), *113*
Vila Savoye (Le Corbusier), *108*
Vila Wagner (O. Wagner), *111*
Villon Jacques (1875-1963), 44, *45*, 50, 106
Vis pricinuit de zborul unei albine în jurul unei rodii cu o secundă înainte de trezire (S. Dali), *97*
Vivin Louis (1861-1936), 26, 27
Vlaminck Maurice de (1876-1958), 15, 17, *17*, 18
Vorticism, **50-51**
Vuillard Édouard (1868-1940), 10, 11, *13*

W

Wadsworth Edward (1889-1949), 50, 105
Wagner Otto (1841-1918), *111*
Wainwright Building (L. H. Sullivan-D. Adler), *110*
Wendel Udo, 128
Willink Albert Carel (1900-1983), *117*, 120, *121*, 126, 128
Wood Grant (1892-1942), *116*, 120, 121, 126
Worringer Wilhelm (1885-1965), 70
Wright Frank Lloyd (1890-1973), 108, 113
Wyeth Andrew (n. 1917), 121

Z

Zadkine Ossip (1890-1967), 45, *47*
Zapata (J. C. Orozco), *119*
Ziegler Adolf, 128

Bibliografie

Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*. Piper, München, 1908.

René Huyghe şi Jean Rudel, *L'Art et le Monde moderne*, Larousse, Paris, 1955.

Vol. 1: 1880-1920, Vol. 2: 1920 à nos jours.

Jürgen Joedicke, *Architecture contemporaine, origines et perspectives*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1959.

Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art 1902-1918*, Gallimard, Paris, 1960.

Giorgio De Chirico, *Mémoires*, La Table Ronde, Paris, 1962.

Georges Lukács, *La Théorie du roman*, Gonthier, Paris, 1963 (ed. I: 1920).

Herbert Read, *The Philosophy of Modern Art*, Faber and Faber, Londra, 1964.

Herbert Read, *Icon and Idea*, Harvard University Press, 1965.

Hans Arp şi El Lissitzky, *Les ismes dans l'art*, Arno Press, New York, 1968.

Jean Gimpel, *Contre l'art et les artistes*, Seuil, Paris, 1968.

Casimir Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, Denoël-Gonthier, Paris, 1969.

M. E. Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets coloré*, Laget, Paris, 1969.

Jean Leymarie, *Picasso*, Skira, Geneva, 1971.

Michel Ragon, *Histoire mondiale de l'arhitecture et de l'urbanisme modernes*, Casterman, Tournai, 1972.

Jean-Luc Daval, *Journal de l'art moderne, 1884-1914*, Skira, Geneva, 1973.

Danièle Giraudy, Henri Bouillet, *Le Musée et la Vie*, La Documentation française, Paris, 1977.

Erich Stringraber, etc. *Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre*. Bruckmann, München, 1979.

Albert Gleizes şi Jean Metzinger, *Du cubisme*, Éditions Figuière, 1912 sau Éditions Présence, Sisteron, 1980.

Jean Claire, Catalogue de l'exposition *Les Réalismes*, Éditions du Centre Georges-Pompidou, Paris, 1980.

Daniel Abadie, ed., Catalogue de l'exposition *Salvador Dalí*.

Rétrospective 1920-1980. Éditions du Centre Georges-Pompidou, Paris, 1980-1981.

Jean Clair, *Considérations sur l'état des beaux-arts. Critique de la modernité*, Gallimard, 1983.

Hugh Honour, John Fleming, *Histoire mondiale de l'art*, Bordas, Paris, 1984.

Richard Cork, *Art Beyond the Gallery in Early 20th Century England*, Yale University Press, New Haven şi Londra, 1985.

Catalogue de la collection du Musée national d'Art moderne, Éditions du Centre Georges-Pompidou, Paris, 1986.

Jean Clair, ed., Catalogue de l'exposition *Vienne 1880-1938*.

L'Apocalypse joyeuse, Éditions du Centre Georges-Pompidou, Paris, 1986.

Susan Compton, etc. *British Art in the 20th Century*, Prestel Verlag, München, 1986.

E. H. Gombrich, *Histoire de l'art*, Gallimard, Paris, 1995 (ed. I: 1950).

Nelson Goodman, *L'Art en théorie et en action*, l'Éclat, Paris, 1996 (ed. I: 1984).

Jean-Paul Bouillon, Paul-Louis Rinuy, Antoine Baudin, *L'Art au XXe siècle 1900-1939*, Citadelles et Mazenod, Paris, 1996.

L'Art du XXe siècle, Larousse, 1992.

Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Bordas, 1994.

Giulio Carlo Argan, *L'Art moderne*, Bordas, 1992.

La Peinture moderne des impressionnistes aux avant-gardes, Gallimard, Paris, 1998.

Drepturi fotografice

Pag.1: Foto © Succesion H. Matisse, 1998 / Artephot / Plassart – Pag. 2: Foto © H. Josse © Larbor © ADAGP, Paris, 1998 – Pag. 7: Foto © Lauros-Giraudon / T – Pag. 8: Foto © Succession H. Matisse, 1998 / Arch. Matisse-Coll. Claude Duthuit / T – Page 10: Foto © Titus / T – Pag. 11: Foto Lauros-Griaudon © ADAGP, Paris 1998 / © Association Maurice Utrillo, Jean Fabris 1999 / T – Pag. 12: Foto © AKG – Pag. 13: Foto L. Joubert © Larbor © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 14: Foto © Wallter Drayer © Larbor © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 15: Foto © AKG © ADAGP, Paris 1998 – Pag. 16: Foto © Giraudon © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 17: Foto Jeanbor © Larbor / © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 18: Foto © Succession H. Matisse / Artephot / Plassart – Pag. 19: Foto Fotostudio Otto © Larbor / T – Pag. 20: Foto R. Kleinhempel © Arch. Larbor – © Dr. Worfgang Etlengeborg Henze-Ketterer, Wichtrach, Bern / T – Pag. 21: Foto © Munch Museet, Munch Ellingsen Group / ADAGP, Paris, 1998 / T – Pag. 22: Foto © Coll. part. New York © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 23: Foto © Colorphoto Hinz © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 25: Foto © AKG – Pag. 26: Foto L. Joubert © Larbor © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 27: Foto © Colorphoto Hinz / T – Pag. 29: Foto © Arch. Snark / Edimedia © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 30: Foto © Photothèque des Musées de la Ville de Paris / Ch. Delepelaire © ADAGP, Paris, 1998 – Pag. 31: Foto © Titus / T – Pag. 32: Foto J.-L. Charmet © Larbor © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 33: Foto Jeanbor © Arch. Larbor © ADAGP, Paris, 1998 / T – Pag. 34: © Foto Adam Rzepka © Musée Rodin – Pag. 35: Foto Jeanbor © Larbor © ADAGP Paris 1998 / T – Pag. 36: Foto © Tate Gallery © ADAGP Paris 1998 – Pag. 37: Foto J.-J. Hautefeuille © Larbor © Succession Picasso 1999 / T – Pag. 38: Foto © Giraudon © Succession Picasso 1999 / T – Pag. 39: Foto © RMN / Labat / CFAO – Pag. 40: Foto © Lauros – Giraudon © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 41: Foto Scala, Florence © Larbor © Succession Picasso 1999 / T – Pag. 42-43: Foto Oroñoz © Arch. Larbor © Succession Picasso 1999 / T – Pag. 43: Foto © Giraudon © Succession Picasso 1999 / T – Pag. 44: Foto H. Josse © Larbor / T – Pag. 45: Foto H. Josse © Larbor © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 46 sus: Foto H. Josse © Larbor © ADAGP, Paris 1998 / T; jos: Foto © Lauros-Giraudon © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 47: Foto A. J. Wyatt © Arch. Larbor © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 48-49: Foto © Eric Lessing / Magnum © ADAGP, Paris 1998 – Pag. 50: © Musée des Beaux-Arts d'Orléans – Pag. 51: Foto Arborio Mella © Larbor / T – Pag. 52: Foto G. Tomsich © Larbor © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 53: Foto Arborio Mella © Larbor © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 55: Foto © H. Josse / T – Pag. 56: Foto J.-L. Charmet © Larbor © ADAGP, Paris 1998 / T – Page 57: Foto © Colorphoto Hinz. – D. R. / T – Pag. 58: Foto Jeanbor © Larbor © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 59: Foto Jeanbor © Arch. Larbor / T – Pag. 60: Foto L. Joubert © Larbor – D. R. / T – Pag. 61: Foto L. Joubert © Larbor © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 62: Foto Luc Joubert © Larbor © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 63: Foto © Stedelijk Museum, Amsterdam – D. R. / T – Pag. 65: foto © A.P.N. – D. R. / T – Pag. 67: Foto © AKG – Pag. 68: Foto © AKG © ADAGP, Paris 1998 – Pag. 71: Foto © Joachim Blauel © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 72: Foto L. Joubert © Larbor © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 73: Foto © AKG – Pag. 74: Foto © Landesmuseum, Münster © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 75: Foto L. Joubert © Arch. Larbor © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 76: Foto © Colorphoto Hinz – D. R. / T – Pag. 77: Foto © Giraudon © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 78: Foto © Gemeentemuseum – D. R. / T – Pag. 79: Foto © Peter Willi / Top © Mondrian / Holzman Trust / ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 80 şi 81: Foto © Stedelijk Museum, Amsterdam © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 82: Foto © Archives Larbor © ADAGP, Paris 1998 – Pag. 83: Foto © Ambassade des Pays-Bas © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 84-85: Foto © M. Desjardin / Top © ADAGP, Paris 1998 – Pag. 86: Foto © Moderna Museet, Stockholm © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 88: Foto © Galerie 1900-2000 © ADAGP, Paris 1998 – Pag. 89: Foto © Giraudon © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 90: Foto L. Joubert © Larbor © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 91: Foto L. Joubert © Arch. Larbor © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 92: Foto L. Joubert © Larbor © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 93: Foto Studio Mirkine © Larbor © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 95: Foto © Galerie Maeght © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 96: Foto L. Joubert © Larbor © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 97: Foto L. Joubert © Larbor © ADAGP, Paris 1998 – Pag. 98: Foto © Giraudon © Mondrian / Holzman Trust / ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 99: Foto © du musée © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 100: Foto Arch. Larbor © Succession H. Matisse, 1998 – Pag. 102: Foto L. Joubert © Arch. Larbor © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 103 sus: Foto © MNAM © ADAGP, Paris 1998; jos: Foto H. Josse © Larbor © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 104: Foto J. Martin © Arch. Larbor © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 105: Foto J.-L. Charmet © Larbor © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 106: Foto © The Henry Moore Foundation, Hertfordshire – Pag. 107: Courtesy Natalie Seroussi © ADAGP, Paris 1998 – Pag. 108: Foto H. de Montferrand © Larbor © by FLC – ADAGP, Paris 1998 – Pag. 109: Foto L. Joubert © Larbor – D. R. / T. – Pag. 110: Foto © Courtesy Chicago Hist. Soc. – DR / T – Pag. 111: © ADAGP, Paris 1998 – Pag. 113: Foto A. Salaum © Musée des Arts décoratifs, Paris © ADAGP, Paris 1998 – Pag. 114: Foto © AKG / T – Pag. 115: Foto J.-L. Charmet © Larbor © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 116: Foto © The Bridgeman Art Library / Artephot © ADAGP, 1998 – Pag. 117: Foto © The Art Institute, Chicago – D. R. / T – Pag. 118 sus: Foto © J.-Cl. Stevens – Atlas Photo © ADAGP, Paris 1998 / T; jos: Foto © R. Roland – Ziolo © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 119: Foto J. Martin © Larbor – D. R. / T – Pag. 121: © Sylvia Willink / T – Pag. 122: foto © MOMA, New York © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 124-125: Foto © AKG © ADAGP, Paris 1998 – Pag. 127: Foto L. Joubert © Larbor © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 129: Foto © Imperial War Museum, Londra / The Bridgeman Art Library – Pag. 130: Don de Henry şi Walter Keney. Foto © du musée – D. R. / T – Pag. 131: Foto © du musée © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 132: Foto © Giraudon © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 133: Foto © MNAM, C. G.-P., Paris © ADAGP, Paris 1998 / T – Pag. 134: Foto © J. Dubout / Galerie Daniel Gervis, Paris © ADAGP, Paris 1998 / T.